

د. سعيد سالم الجريري

شِعرُ البردوني

قراءة أسلوبية

مكتبة الدراسات
الفكرية والنقدية







الى أخي الشاعر
عصام حفظه الله واصل ..
مع مودتي

شعرُ البردُّونيّ

دراسة أسلوبيّة

هذا البحث في الأصل رسالة ماجستير قدمت إلى كلية الآداب بالجامعة المستنصرية في العراق ، وناقشتها لجنة علمية برئاسة الأستاذ الدكتور علي عباس علوان ، وعضوية كل من الأساتذة خالد علي مصطفى ود.عمران خضير الكبيسي ود. سمير الخليل (مشرفاً) وقد أجازتها في ٩/١٠/١٩٩٧م بتقدير (امتياز).

مكتبة الدراسات الفكرية والنقدية

شِعْرُ البَرَدُّونِيِّ

دراسَة أسلُوبيَّة

د. سعيد سالم الجريري







بسم الله الرحمن الرحيم

رقم الإيداع بدار الكتب صنعاء 436 / 2004

الطبعة الأولى 1425هـ الموافق 2004م



اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين

الأمانة العامة

تلفون: 218047

فاكس: 218043

ص.ب : 586 صنعاء

الجمهورية اليمنية



مركز عبادي للدراسات والنشر

تلفون: 219618

فاكس: 219619

ص. ب: 662 صنعاء

الجمهورية اليمنية



دار حضرموت للدراسات والنشر

تلفاكس: 302859

ص ب: 8761

المكلا - حضرموت

الجمهورية اليمنية

التنفيذ الطباعي: مركز عبادي للدراسات والنشر - صنعاء

تصميم الغلاف : محمد أبو هند

لوحة الغلاف: للفنانة تينا أحمد (بنجلاديش)



إهداء..

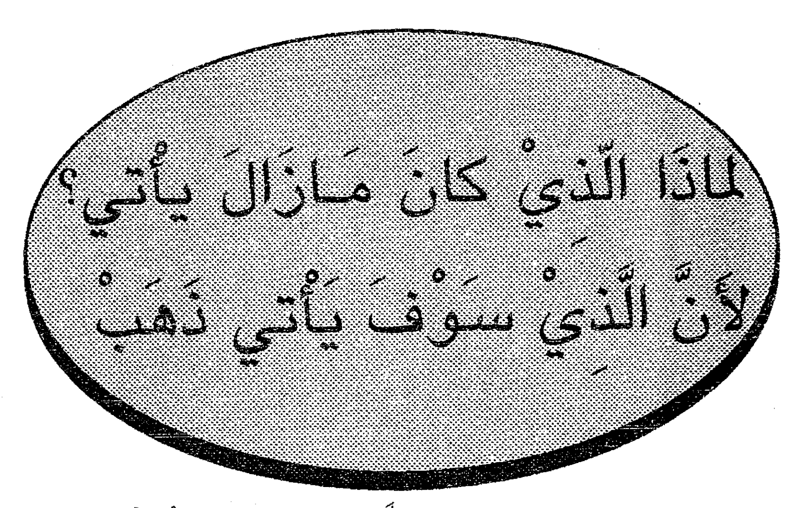
إلى أُمّي وأبي .. برّاً وخَفْضَ جناح،

إلى من شاطرتني الأرَق الجميل .. زوجتي الحبيبة،

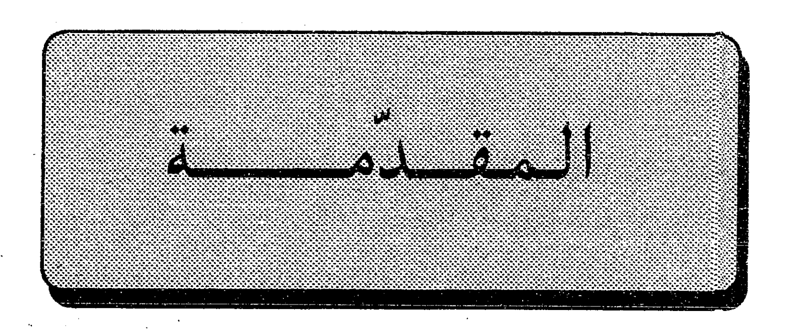
إلى زهرات الرُّوح .. أطفالي الأحبّة،

إلى الأعزّة أبداً .. إخوتي وأخواتي.

سعيد



السَّفَر إلى الأيام الخُضْر :٢٠



المقدّمة

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدّمة

(١)

يتلاقح في شِعر البردُّونيِّ تيَّاران ؛ قداميٌّ وحَداثيٌّ، فهو من جهة، مَوصول بِموروث القصيدة العربية وتراثها ، ومن جهة أخرى مُتواشِجٌ بتيار التجديد الشعري والتحديث ، مُنفتحٌ عليه بعُمق. وبذلك فهو يُمثِّل - فيما يبدو - علامة فارقة في ديوان الشعر العربيِّ عامَّة ، واليمنيِّ خاصَّة، تُفارقُ أسراب التجديد الشعريِّ (التفعيليِّ والنثريِّ) ، ولكنَّها تُعانق ، في الآن ذاته ، التجديد الشعريَّ لُغة وتصويراً وتشكيلاً.

ولعل ، في هذه المَزيَّة ، ما يُغري بالبحث عن جذوة هذا الشِّعر، واستجلاء خصائصه الأسلوبيّة وسماته . ولعلَّ ، في اختياره موضوعاً لدراسة أسلوبية، ما يُضيء جوانب لم تُستجلَ من قبل ، انسجاماً مع مُقتضيات مناهج الدَّارسين وغاياتهم ، فإنَّ لكلِّ دراسة منهجَها وغايتها.

(٢)

لعلَّ من الأمانة العلميَّة ، الإشارة إلى أنَّ ثمَّة رسالتي ماجستير

عُنيتا بالشاعر وشعره ؛ أُولاهما موسومةٌ بـ (عبدالله البردوني شاعراً ؛ دراسة موضوعية وفنية) لعبد الرحمن عمر عرفان – معهد البحوث والدراسات العربية ، بغداد ١٩٨٩ م – والأُخرى (أثرُ كفِّ البَصَر في الصورة عند عبدالله البردوني) لوليد مشوّح – كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة دمشق ١٩٩٤م – فضلاً عن مباحث جُزئية ، وإشاراتٍ متفرقة في الدراسات التي عُنيتْ بشعر اليمن الحديث والمعاصر ، وفي الصحف والمجلات اليمنية والعربية.

ولئن كان الاطلاع ، على الرسالة الأولى ، مُتيسراً في بغداد ، بل لقد أعارنيها الزميل عرفان ، مشكوراً ، فكانت مما استُؤنس به طوال فترة البحث، إذ أنَّها رائدة في دراسة الشاعر ، والعناية بموضوعاته الشعرية وأدواته الفنيَّة ، فإنَّ الأُخرى ظلَّت مجهولة في دمشق، ولم يتيسر لي العلم بها والأطلاع عليها إلاَّ وهذه الرسالة ماثلة للطبع ، إلاَّ أنَّ اتخاذها منهجاً نفسياً (١) يدرس (أثر العاهة) في الصورة الشعرية ، لا الصورة الشعرية من حيث هي ، قلل من نقاط التقارب.

إلا أنَّ هذه الدراسة إذْ تزعُم أنَّها ذات اتجاه يُغاير سابقتَيْها مُنطلقاً وغاية ، لا تزعُم أنَّها أحاطت بِمنجز البردوني الشعري الإحاطة كلَّها ، فثمة قضايا لا تزال تنتظر مباحث مستقلة أو

(١) يُنظر : أثر كف البصر في الصورة عند البردوني :٨

دراسات . ذلك أنه من الخصوبة بحيث يستجيب لتعدد المناهج والمنطلقات شأنه شأن أيِّ عمل إبداعي.

(٣)

واتساقاً مع ما تغيته هذه الدراسة فقد انتظمت في ثلاثة فصول ، فضلاً عن المقدمة والخاتمة ،فعني كل فصل بمستوى من مستويات الشعر الجديرة بالدرس والتحليل ، من خلال نماذج شعرية مُصطفاة من مجموعات البردوني الشعرية مجتمعة.

لقد مس الفصل الأول (المستوى الدلاليّ) الآلية المهيمنة في إنتاج الإيحائية Connotation في شعره ، المتمثلة في علاقة المشابهة (استعارة وتشبيهاً) وتبيُّن سماتها الدلاليَّة التي تمحورت في التشخيص ، والتجسيد ، والتراسل ، وإلى حد ما التلوين ، وقد بدت التنافُرية Oxymoron المتواشجة والمفارقة Irony بارزة في التشكيل الاستعاري (والتشبيهيِّ) في إطار محدود بالبيت الشعريِّ، أو العنوان.

وتجاوزَ الدرسُ الإطارَ الجزنيَّ إلى الأنساق الدلالية في مُشابهتها ، ومُجاورتها، ومُفارقتها؛ في أرتباط الأول منها بما يسمى بـ (التعالُق الاستعاريِّ) ، والتداخُل الاستعاريّ – التشبيهي وفي أرتباط الثاني ، مُتمثلاً في الصِّيغة الكنائيَّة، بالوصفيَّة والسرديَّة. أمَّا الثالث ففي علاقته بأسلوب السخرية

الذي يُعد من أبرز خصائص شعره.

ودرس الفصلُ الثاني (المستوى التركيبيّ) أبرزَ المظاهر التركيبيّة في علاقتها بسمة بارزة تمثلت في ما سمِّي بـ (سَمْت المتتابعات) المرتبط بهوس التكرار ، من خلال وظيفة الاستهلال في تشكيل هيكلية النص ، وما ترتَّب على ذلك من مُتغيِّرات أسلوبيَّة أبرزها : إسقاطُ الرابط النسقي بين الجُمل والأبيات ، قَلْبُ التراكيب في مواشجته فوضى الإسناد في العلاقات اللغويَّة، أو ما يسمَّى بـ (الإقحام) Juxtaposition، العدولُ عن أعراف الجملة العربيَّة ، والفعل العربيّ ، حَيْدةُ الاستفهام عن إنجاز وظيفته اللغويَّة بمختلف تشكلاتها وأنماطها ، وبروزُ الاستفهام بوصفه مُهيمناً أسلوبياً في نَص، توظيف الالتفات أسلوبيّاً ، ارتباطُ التضمين العَروضيِّ بتماثلات تركيبية مُفضية إلى بنْية التوازي Parallelism سوَّغَت كونَهُ بالمستوى التركيبيّ ، في شعر البردُّونيِّ ، ألصقَ منْهُ بِالمستوى الإيقاعي وظيفياً.

أمَّا الفصل الثالث (المستوى الإيقاعي) فقد حاول استجلاء أبرز المظاهر الإيقاعية من خلال بُعدين رئيسين : أوَّلهما قاعدي قارّ بوصفه نظاماً يتمثل في الأوزان العروضيَّة والقوافي بوصفها اختيارات الشاعر المبدئية. وذلك من خلال الاتجاه إليها ومدى النَّفس الشعري فيها ، تماماً وجزءاً ، وبنية مقطعية، طولاً وقصراً، وانفتاحاً وانغلاقاً ، في علاقتها مجتمعة ، بالدّلالة ، وما عرض

لتلك الاختيارات من عوارض التضمين ، والتدوير والتداخل التفعيلي الناتج عنه.

وقد رُصدت مظاهر القافية من حيث الحركات الإعرابيَّة، ومنزلة الرَّويِّ فيها ، والأشكالُ الصَّوتيةُ العامة ، والأصوات المستخدمة رويّاً.

أما البعد الثاني الذي يُمثل إنجازاً خاصاً للبُعد الأول القاعديِّ القارِّ ، فقد دُرس من خلال ظاهرة التوازي البارزة فيه ، وما أرتبط بها من :

– تشكيلات صوتيّة وهندسات على مستوى البيت الشعري أو القصيدة في علاقتها بالدلالة.

– أو ترجيع صوتيٍّ ، منظوراً إليه من حيث التماثل ، في علاقته بالقافية ، وما واشجهُ من حكاية للأصوات، أو تصوير للحركات ، على مستوى الأصوات (الحروف) ، أو الدَّوال (الكلمات) ، بالمُماثَلة أو المُخالَفة، تكراراً أو ترديداً ، أوتجنيساً، وهندساتها الصوتية أفقياً.

– وتوازي التماثلات على المستوى العمودي في مظهرين بارزين:

– تكرار البداية Anaphora وارتباطه بالتضمين العرُوضيّ.

– تماثُل النهاية متمثلاً في تماثُل القوافي صرْفيّاً ، الذي يتجاوز التشكيل النظريَّ للقافية، فيُنتج قافية تنبثق منه ثم تتمرَّد عليه لتُهَيْمن على شكل النهايات في تتابُع مُتماثل وشيج الصلّة بالدلالة.

- وتوظيف التقطيع أفقياً وعمودياً ؛ مُوازَنة وترصيعاً، بما له من إثراء للإيقاع وإسهام في شعرية الأداء.

(٤)

لا تُمثل الأسلوبية قطيعة مع التراث النقدي والبلاغيِّ العربيِّ، ولكنها أمتداد خلاّقٌ - وليستْ وريثاً - لهُ ، تستفيد من إنجازاته الأصيلة دون أن تقف عندها ، ولا تُعرِض - في الوقت نفسه - عن الإضافات والإسهامات الجادة ، بتياراتها المختلفة.

إنّها مُمارسةٌ - قبل أن تكون علْماً أو منهجاً - من أكثر المُمارسات النقديَّة المعاصرة قدرة على تحليل النصوص الشعرية والأعمال الأدبيَّة بطريقة أدنى إلى العلمية والموضوعية ، فـ «وأساسها البحث في طرافة الإبداع وتميُّز النصوص وطابع الشخصيَّة الأدبيَّة لكل مُؤلَّف مدروس» (١) ، وغايتُها «تعرية النص وإظهار خصائصه وسماته من حيث أنه شكل فني يهدف المنشئُ عن طريقه إلى التأثير ... ومدخلُها في الممارسة هو لغةُ الأثر» (٢) الأدبيِّ بوصفه خَلْق لُغة من لُغة(٣) ، دون أن تُسلم

(١) تحاليل أسلوبية ، محمد الهادي الطرابلسي ، دار الجنوب للنشر ، تونس، ١٩٩٢م : ٠٧ .

(٢) الأسلوبية ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، د. فتح الله أحمد سليمان ، الدار الفنية للنشر والتوزيع ، مصر ، ١٩٩٠م : ٣٥.

(٣) ينظر : الأسلوبية والأسلوب ، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، عبدالسلام المسدّي : ١١٣.

بأدبيَّته أو شعريَّته، وإنَّما تنحو مَنْحى البحث والمناقشة والمُساءلة قبل الاطمئنان إلى أيٍّ نتيجة من نتائج التحليل (١) الأسلوبيِّ الذي يستبعد المناهج النقديَّة النفسيَّة والاجتماعية والتاريخية من أجل فهم العلاقات القائمة بين عناصر النص التي هي مميزات الأسلوبيَّة (٢) ، بعيداً عن التشخيص الجُزئي . ذلك أنَّ الدّراسة الأسلوبيَّة غورٌ وراء مجموع الأثر لمعرفة المزايا الخاصَّة في الأثر المتميِّز(٣).

ولذا فقد كانت هذه الدراسة لدى مواجهتها النصوص ، تعمد إلى استقرائها بعناية وتأمُّل ، ثمّ اطِّراح ما لا يستجيب لإنجاز الممارسة وغاياتها ، فإنَّ الدراسة الأسلوبيَّة لا تحتاج - إجرائياً - إلى نتاج الشاعر كُلِّه - بالضّرورة - وإنَّما يُمكن التعامُل مع نَص أو مجموعة نُصوص بوصفها نماذج لدراسة أوسع وأشمل (٤).

غير أنَّ اختيار نصٍّ ما لا يعني فضله على غيره من النماذج الصَّالحة الأخرى ، وإنما يعني - فحسب - أنَّه مادة شعرية ترجَّح ، بعد قراءتها عدداً من المرَّات ، أنَّها وافية بالغاية المحددة

---

(١) تحاليل أسلوبية : ١٠ .

(٢) الأسلوبية منهجاً نقدياً ، محمد عزام ، ط/١ ،دمشق ١٩٨٩م : ١٢٢ .

(٣) يُنظر : مقدمة في النقد الأدبي ، د.علي جواد الطاهر : ٣٣١ .

(٤) يُنظر : المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي ، خليل عودة ، مجلة النجاح للأبحاث ، مج (٢) ، ع (٨) ، ١٩٩٤م : ١٠٩.

التي أختيرت من أجلها (١) ، إذ أنَّ السمات التي تلاحظ في نموذج ما قد تنتشر في بقية النماذج في معظم الأحيان (٢).

ولقد كان المسعى أن يُشذَّب الدَّرسُ ، والتحليلُ من (العُجْمة) ، وتحسب هذه الدراسة أنْ قد نأتْ – بقدْر ما أستطاعت – عن أن تقع في شَرك الغموض والجفاف أو الانبتات عن جُذور العربية وبيانها، فإنما هي محاولة لاستنطاق شعر البردوني دون الغلو في تقويله، أو تحميله ما لا يحتمل، أو ليِّ أعناقه ، وإعناته بإجراءات لا تنسجم وطبيعته وطرائق تشكيله وأدائه.

(٥)

إنَّ من مقتضيات العرفان أن أسدي الشكر جزيلاً إلى أستاذي المشرف الدكتور سمير كاظم الخليل ، على ما شملني به والبحث من عناية ، ومتابعة ، وثقة آمل أن أكون أهلاً لها.

وأشكر عمادة كلية الآداب ، وأساتذة اللغة العربية الأفاضل ، وأخص منهم بالذكر طيب الذكر فقيدنا الراحل فينا ألقاً وطيبة الأستاذ حميد مخلف الهيتي – طيب الله ثراه – والأستاذ خالد

---

(١) يُنظر : قراءة الشعر ، د. محمود الربيعي ، مكتبة الشباب ، مصر ١٩٨٥م :٩٦ .

(٢) يُنظر : مفاهيم نقدية ، رينيه ويليك، ترجمة د. محمد عصفور ، (عالم المعرفة) ، الكويت ، ١٩٨٧م : ٤٣٤ .

علي مصطفى ، والأستاذ د.ثابت الآلوسي ، على ما أحاطوني به من اهتمام ، وما أخذته عنهم من علم نافع.

وأسجل شكري الجزيل لرئاسة جامعة عدن وعمادة كلية التربية (المكلا) وقسم اللغة العربية ، على ابتعاثي للدراسة وتهيئة أسباب إنجاز هذا البحث.

وأشكر إخوة أعزَّة، في اليمن وسوريا والعراق، لا تتسع الصفحات لذكرهم ويتسع لهم الصَّدر جميعاً على ما أمدُّوني به من مصادر البحث ومراجعه.

وبعدُ ، فإنَّما هذه محاولة ، فإن وُفقت ، ولو بعض التَّوفيق ، فذلك ما آمل، وإن قصرت دون ذلك ، فإنما حسبُها جدّية المسعى. وبالله التوفيق.

سعيد

بغداد : آب ١٩٩٧م

الفصل الأول

المستوى الدلالي

تتعالق الكلمات في التركيب الشعري فينتج عن تعالقها فاعلية دلالية ما . فليست الكلمات – في الشعر – علامات – حسب – بل هي كائناتٌ (١) تتفاعل لإنتاج الدّلالة الشعرية . ذلك أنَّ الشعر لا يتحقق إلا بفضل الخلق الجديد المثمر للغة ، بتحطيم النَّسق اللغوي وتكسير قواعده وتغيير ترتيبه المعتاد في الكلام (٢) ، إذ أنَّ من ثوابت الشعر التي لا تتغيَّرُ أنَّه يجنح الى التعبير غير المباشر ، فـ «يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر» (٣) ، وهنا تكمن قيمته، فهي «ليست فيما يقول وإنما فيما لا يقول» (٤).

ومادام الشاعر لا يخلق (كلمات) وإنَّما يخلق (علاقات) (٥) ، فإنَّ فحص طبيعة العلاقة بين الكلمات من شأنه أنْ يكشف عن السمات الدلاليّة واكتناه وظائفها في إيقاد جمرة النص الشعري.

---

(١) ينظر : مداخل إلى علم الجمال الأدبي ، د.عبدالمنعم تليمة ، دار الثقافة بالقاهرة ، ١٩٧٨م : ١١٢ .

(٢) ينظر : لغة الشعر : قراءة في الشعر العربي الحديث ، د.رجاء عيد ، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٥م ، ٩١ والكلام لأراغون في مقدمة ديوان (عيون إلزا).

(٣) سيميو طيقا الشعر : دلالة القصيدة ، ما يكل ريفاتير ، ترجمة فريال جبوري غزول ، ضمن كتاب ، انظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة – مدخل الى السيميو طيقا – مقالات مترجمة ودراسات ، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد . جـ ٢ :٥١ .

(٤) مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب ، محمد الهادي الطرابلسي ، ضمن كتاب قضايا الأدب العربي ، الجامعة التونسية ،١٩٧٨م : ٢٩٥ .

(٥) ينظر : مداخل إلى علم الجمال الأدبي : ١١٥ .

(١)

فأن يقول الشعر شيئاً ويعني شيئاً آخر يعني أن ثمة تحوُّلاً من الدلالة المُطابقة إلى الدلالة الإيحائية، وفي حين تنطوي الدلالة المطابقة على علاقة بين دال ومدلول :

دال ———— مدلول

فإنَّ الدلالة الإيحائية تمثل انتقالاً بالعلامة من كونها عناقاً بين الدال والمدلول إلى كونها دالاً لمدلول ثان (١) :

دال

|

مدلول (أوّل) = (مُطابقة)

|

مدلول (ثانٍ) = (إيحائية)

أي أنَّ ثمة عُدولاً وفقاً لآليتين جوهريتين – بحسب عبدالقاهر الجرجانيِّ – لإنتاج الدلالة هما تأدية المعنى ، وتأدية معنى المعنى(٢) (= الإيحائية) التي تتمثل في علاقتي المشابهة والمجاورة،

---

(١) يُنظر : التحليل السيميولوجي للاستعارة ، سعيد الغانمي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع (٦٤، ٦٥) ، مايو ، يونيو ١٩٨٩م، ٧٢ .

(٢) ينظر : دلائل الإعجاز ، تحقيق الدَّاية : ١٨٤ وما بعدها . وتنظر : دراسة د.كمال أبوديب لتينك الآليتين ومقارنتهما بنظرية ياكبسون في دور علاقتي المشابهة والمجاورة : (أنهاج التصوّر والتشكيل في العمل الأدبي) مجلة الأقلام ، ع (٤) السنة (٢٥) ، نيسان ١٩٩٠م ، ٨– ٢٣ .

وقطبيها الاستعارة والمجاز المرسل وفقاً لنظرية ياكبسون(١).

فهذا مستوى لُغويٌّ لإنتاج الإيحائية ، وثمة مستوى آخر سياقيٌّ يجد التعبير عنه في مفهوم ريفاتير عن السياق الأسلوبي من حيث هو (نموذج لسانيّ مقطوع بواسطة (*) عنصر غير متوقع) (٢).

على هدى من هذين المستويين يُنظر إلى نماذج مختارة من شعر البردوني كشفاً للآلية المهيمنة في إنتاج الإيحائية وأبرز (تقنياتها) المُوظَّفة.

فلو قرأنا هذا المثال المُجتزأ من أحد أبياته :

تُمْطِرُ الجُدْرَانُ صَمْتاً وكَآبَةْ (٣)

بوصفه وحدة شعرية ، لبدا أنَّ ثمة تخريباً مسَّ علاقات الإسناد اللغوية ، هيئته إسنادُ الفعل (تُمطِر) إلى فاعل غريب عن

(١) يذهب ياكبسون الى أنَّ اللغة تقوم على قطبين ، قطب الاستعارة وقطب المجاز المرسل، فالاستعارة تقوم على الانتقاء والاستبدال والمشابهة ، في حين يتلخَّص المجاز المرسل في التنسيق والدَّمج والمجاورة . (يُنظر : المجاز المرسل والحداثة ، د. بسام بركة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع (٣٨) آذار ١٩٨٦م ، ٦٨ و٧٢ .

(*) كذا ! . ولعلَّ ترجمة المسدّي أقوم : (السياق نموذج لبناء لغوي يتخلله عنصرٌ لم يكُن متوقعاً). يُنظر : الأسلوبية والنقد الأدبي ، الثقافة الأجنبية ، ع (١) ، السنة (٢) ، ربيع ١٩٨٢م : ٣٩ .

(٢) معايير تحليل الأسلوب ، ترجمة حميد لحمداني ، منشورات دراسات : سال ، ط ١ ، ١٩٩٣م ،٥٦ .

(٣) لِعَيْنَي أم بلقيس : ٢٤ .

مجاله الدلالي (= الجدران) ، فإذا الجدران (= سحائب) ، وإذا المطر (= صمتاً وكآبة).

إلى هنا لم يتجاوز النظر علاقة الدَّال والمدلول في مستواها الأفقي الذي لا ينتج سوى دلالة حرفية : (الجدران تُمطر صمتاً وكآبة) ، ولا ميزة لها سوى خرق التطابق الإسنادي (= المنافرة). بيد أنَّ النظر إلى علاقة المدلول (الأول) بالمدلول (الثاني) ينتج دلالة ذلك الخرق ويسوِّغ ذلك التّخريب الإسنادي، إذ يُوحي الفعل (تُمطر) مُسنَداً إلى (الجدران) بدلالة الإطباق والشُّمُول والغَمْر ، أي أنَّ الحزن (= الوجوم والانكسار) يغمر المكان . والعلاقة بين المدلول الأول والمدلول الثاني علاقة مشابهة تقوم على الاستعارة التي تمثل «خُروجاً على نظام اللغة ، وتمرُّداً على سُلطة المعاني الأليفة فيها » (١) بما تكشفه من علاقات جديدة بين الأشياء المُتباينة (٢).

أمَّا سياقياً فتعضد دلالة الفعل (تُمطر) المُسند – تنافرياً – إلى (الجدران) بما هي رمز للإحساس بالقمع ، إذ يتولد السِّياق الأسلوبي من بروز العنصر غير المتوقَّع (صمتاً وكآبة) :

تُمطر الجدران (...)

تُمطر (...) صمتاً وكآبة

---

(١) التحليل السيميولوجي للاستعارة ، (مجلة الفكر العربي المعاصر): ٧٣.

(٢) يُنظر : في الشعرية : د. كمال أبوديب ، ١٢٢ .

فيتعمق الإحساس بذلك الموقف الشعوري القاتم منظوراً إلى ما يُوحي به ذلك التصوير من شمولية . إن ثمة مطراً غريباً غير مألوف ، غادر دلالته الأولى فأضفى عليه السياق دلالة أخرى . وفقاً لتصوُّرات الشعر الخاصَّة . وقد سوَّغ دلالته تلك ذلك الإسناد التنافُريُّ إلى (الجُدْران) التي غادرت ، هي الأخرى ، دلالتها الأولى فغدت (جُدْراناً) سياقية، ومثلها (الصَّمتُ). وهي من رموزه اللغوية كما سيتضح.

هكذا تبدو الكلمات في الشعر كائنات تتفاعل لإنتاج الدلالة ، وهي هنا ذات سمة دلالية على التَّجسيد ؛ تجسيد المُجَّرد ؛ (= وطأة الحُزْن) بتوظيف حركيَّة الفعل (تُمطرُ) بما له من طاقة تفجيرية للمشابهة بين المدلول الأول والثاني.

(٢)

ويمثل عنوان القصيدة إطاراً جزئياً آخر لخلق (الإيحائيَّة) . ولئن كان آخر ما يكتب من القصيدة ،فإنَّه يُمثل أول مثير أسلوبيٍّ كلما كان مشحوناً بدلالات تُكثف المحتوى ، وتتجاوز وظيفة تأطير النص ونسبته إلى مؤلّفه ، وهي وظيفة يقوم بها ما يُصطلح على تسميته بـ(العنوان المُسمِّي) تمييزاً له من (العنوان السِّياقيِّ) (١) الذي يُعدُّ مدخلاً دلاليّاً «إلى عمارة النص ، وإضاءة بارعة

---

(١) يُنظر : ثُريَّا النص ؛ مدخل لدراسة العنوان القصصيّ ، محمود عبدالوهاب ، بغداد ، ١٩٩٥م ، ٨٥ .

وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة» (١) وهو بهيئته تلك ، لا يمثل «بنيـة نهـائيَّة وإنما هـو بنية صـغـرى لا تعـمل بـاستـقـلال تام عن البنية الكبرى..» (٢). أي أنه بنيـة افتـقـار تغـنى بما يتصل بهـا من (نص / متن) ويؤلّف معـها وحدة على المستـوى الدلاليِّ ، بحيث لا يمكن فـهم العنوان منقـطعاً عـن نصّه، ولا تدرك إشـاراته إلا عـبـر العلاقة بينهما (٣).

وإذا كان من الواضح أن كثيراً من شـعـر البدايات البردُّونية (٤) يميل إلى العنوان التـجميليّ أو التـصـريحيِّ ، فيـتَّسق في سيـاقات دلاليَّة ذات أبعاد وجـدانيَّة، أو واقعيَّة ، أو تاريخيـة . أو غيرها مما تجلُّ نماذجُـها عن الحـصـر ، مـثل (سـحـر الرَّبيع) و(فَـجْر النُّبُـوة) و(عـيد الجلوس) . إذا كـان ذلك كـذلك فإنَّ ثـمَّة تحـوُّلاً إلى الدلالة الإيحـائيـة عبَّـرت عنه نزعتـه بـ «العـزوف التـدريجي عن العنوان الجميل (التجميلي) إلى العنوان التأويلي المشحون بالدلالات ، وهو تغيُّر في سلَّم وظائف العنوان» (٥).

---

(١) شـعـريَّة الرِّواية : متـاهة الأعراب نمـوذجاً ، د. علي جـعـفر العـلاق ، مجلة دراسات يمنيَّة ، صنعاء ، ع (٤٨) ، ١٩٩٢م ، ١٠٦

(٢) ثريَّا النص : ٩ .

(٣) يُنظر : المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

(٤) يمثلها المجلد الأول من ديوانه في معظم قصائده.

(٥) ثريَّا النَّص : ٣٧ .

ويبدو ذلك جلياً بدءاً من مجموعته الشعرية (وُجُوه دُخانيةفي مَرايا الليل)، وإنْ كنا لا نعدم إرهاصات تبدَّتْ في (السَّفَر إلى الأيام الخُضْر) يربط فيها على نَحْو مُوْحٍ دلالياً بين العنوان والنص /المتن. فلا يغدو العنوان – إذ ذاك – سلبياً ، أو مُجرَّد واجهة تعريفية أو أداة مُحايدة في علاقته بالنص كما سيتضح لاحقاً.

ويُفضي التأمُّل في عناوين قصائده إلى ما تتسم به من تفاوُت طولاً وقِصَراً ، وتعدُّدٍ لأنماطها التركيبية التي تتعالقُ مُفرداتها مُستثمرة طاقات المجاز والتحويل والمُنافرة ، فتفارق دلالة المُطابقة إلى دلالة الإيحاء ، فتُدهش بما يأتلف فيها من متنافرات أو ما يتقارب فيها من مُتباعدات تُثير المُتلقي وتشُدُّه إلى جمرة النص.

ويمكن ، هنا رصد أنماطها البارزة ، فمنها :

– ما يتمثل في لفظة مفردة ظاهرياً، تَصف أو تُخبِر ، دون أنْ تُفصح عن مكنون العنوان ، فتحفز على استكناه دلالته . ومن ذلك:

جِلْوة (١) – شِتائيَّة (٢) – مُصطفى (٣).

– وما يتمثل في صفة وموصوف ، مثل :

---

(١) زمان بلا نوعية : ٩٧ .

(٢) ترجمة رملية : ١٤ .

(٣) كائنات الشوق : ١٧٨

أمسية حجريَّة (١) – الجدران الهاربة (٢) – الحَبَل العقيم (٣).

– وما يتمثل في الإضافة :

مُغنِّي الغُبار (٤) – زامر الأحجار (٥) – ربيعيَّة الشتاء (٦).

– وما يقوم على العطف :

بنوك ودُيُوك (٧) – الغُبار والمَرائي الباطنية (٨) – جَدَليَّة القتل والموت (٩).

– وما يجمع بين الوصف والإضافة :

زامر القَفْر العامر (١٠) – كائنات الشوق الآخَر (١١) – توابيت الهزيع الثالث (١٢).

– وما يتألَّف من نكرة (قد تُوصف) وشبْه جُمْلة :

---

(١) وجوه دخانية : ٨٢ .

(٢) زمان بلا نوعية : ٢٩ .

(٣) نفسه : ٣٧ .

(٤) زمان بلا نوعية : ٥ .

(٥) ترجمة رملية : ١٣٧ .

(٦) جوّاب العصور : ٦١ .

(٧) ترجمة رملية : ١٥٠ .

(٨) وجوه دخانية : ١٥١ .

(٩) ترجمة رملية : ٨٤ .

(١٠) وجوه دخانية : ٩ .

(١١) كائنات الشوق : ١٥ .

(١٢) جوّاب العصور : ٢٢٨ .

أغنيـة من خـشب (١) - مُـغـنٍّ تحت السكـاكين (٢) - اجـتمـاع طاريء للحشرات (٣).

- وثمة ما يتألف من نكرة موصوفة وجار ومجرور وإضـافة :

وَجُـوه دُخانيَّـة في مَـرايا الليل (٤) - سندباد يمني في مـقـعـد التحقيق (٥) - ترجمة رملية لأعراس الغُبار(٦).

- وثمة عناوين تتخذ أنماطاً أخرى غير مُطَّردة ، مثل :

تحوُّلات يزيد بن مُفَرِّغ الحميريّ (٧) - التاريخ السِّرِّيّ للجدار العتيق (٨) - من حماسيَّات يَعْرب الغازاتي (٩) - تلك التي...(١٠).

بيـد أنَّ البـحث فـي دلالة العنوان يقـتـضـي تـأمل النص كـامـلاً وملاحقة إشارة العنوان في ثناياه . إذ أنَّ إنتـاج دلالته يُمثل عملية عكسية لتـركيبـه ، فيـبدأ المتلقي من حـيث انتهـى المُبدع (الشـاعر) بتفكيك ما بناه من عنوان لتأدية وظيفته الدلالية (١) . ومن نماذجه

---

(١) السفر إلى الأيام الخضر : ١٨ .

(٢) وجوه دخانية : ٥٦ .

(٣) كائنات الشوق :٥٢ .

(٤) وجوه دخانية : ٩٣ .

(٥) نفسه : ٦٤ .

(٦) ترجمة رملية : ٢٣ .

(٧) نفسه : ٢٣٥ .

(٨) وجوه دخانية : ١٠٤ .

(٩) ترجمة رملية : ٢٣٠ .

(١٠) رجعة الحكيم : ٢٣٧ .

المفردة : (مُصطفى)(٢).

اسم علم مجهول. فالنص لا يلتفت إلى (مصطفى) معلوم ، وإنَّما يستثمر فيه الصفة بأن غدت معادلاً مرتبطاً بصفات كنائية في النص ، وسَّعت دلالة العلميَّة بالمجهولية ، ذلك أنَّ الاصطفاء ، لغة ، هو الأختيار بما فيه من دلالة تفضيل . وقد أسهم إفراد (مُصطفى) أو مجهوليته أو تنكيره ، بما هو صفة أصلاً ، في إضفاء دلالة إطلاقية شمولية عليه ، بخلاف لو قيل مثلاً : (المصطفى) ، إذ سيغدو تعريفه قيداً يُسقط الدلالة في المباشرة أو المطابقة. لكن التنكير ارتفع بها إلى الإيحاء فاتسعت الدلالة وأمكن تعدُّدُها وتنوع تأويلها، بحيث غدا (المُصطفى) المعرفة الدال على النبي محمد ﷺ متضمَّناً في (مُصطفى) الذي تغنى دلالته وتستجلى، ومن مرجعياتها الرئيسة دلالة (المُصطفى) لغوياً ودينياً وتاريخياً.

وإذا كان (المصطفى) يُحيل، بمعلوميته ، إلى حضور فأن (مُصطفى) يُحيل بمجهوليته ، إلى غياب . إنَّه تجسيدٌ لبحث عن رمز أو أُسطورة ، بل إنَّه توق المقهور إلى مُنقذ (فهو الحلم في مواجهة الواقع ، وهو الحريَّة في مواجهة الضرورة) (٣).

ومثلما أنَّ الرمز والأسطورة والحُلم قيمٌ لا تفنى ، فإنَّ

(١) يُنظر : ثُريَّا النص : ٧٨ .

(٢) كائنات الشوق : ١٧٨ .

(٣) قراءة في الأبعاد الموضوعية لقصيدة (مصطفى) : أحمد الحاج ، مجلة الثقافة – صنعاء – ع (٢٤) يوليو ١٩٩٦م ، ١٦١ .

(مُـصطفى) الرمـز – الأسطورة- الحلم لا يفنى – فـي النص – وإنَّما يتجذَّر في الزمان والمكان.

ولئن كـانت القـرائن تـنهض بالتـأويل ، فـإنَّ الإحـالـة إلى تلك القرائن في النص – منظوراً إلى إسهامها في خلق الدلالة –تُمكن مـن تجلـيـة ذلك التـأويـل ، فـثـمـة شـيـوعٌ لـلاسـميَّـة مُـرتـبـطٌ بـ(مُصطفى) ومشمولاته. والاسميَّة – كما يقول اللغويُّون – تُفيد الثُّبوت. مما يدلُّ على ثبوت الصفة في (مُصطفى) وديمومتها (=أصالتها) . ومادام الاسم غير مُقيَّد بزمن من الأزمنة فإنَّ في ذلك دلالة على أنه أشمل وأعمُّ وأثبتُ ، مُمتدٌ في الماضي والحاضر والمستقبل.

ومن تلك القـرائن هَيْمنةُ (أفـعل) التـفـضـيل ، التي تؤكـد دلالة الاصطفاء ، فقد سادت في القوافي بشكل لافت، وأنبثَّ صداها في ثنايا الأبيات ، ولعل في ذلك التـفـضـيل دلالة (فـرادة) يعضدُها ارتبـاطُهـا بصـفـات إيجـابيـة ، ودلالة (ديمومـة)، وثمـة دلالة (استمراريَّة) تعضدها الأفعال :

قد يقتلونَـك /تأتي...

قد يكسرونك / لكنْ تقوم ...

سيتلفون/ ويزكو فيك الذي ليس يتلفْ.

فإذ سبق الفعلان (يقتلونك ، يكسرونك) بـ (قد) دلَّ ذلك على التوقُّع والاحتمال. بيد أنَّ اليقين الثابت هو أنَّ (مصطفى) أسمى من التوقُّعات والاحتمالات، وهو ما سوَّغ الانتقال من (قد) سابقة

أفعالاً واقعة عليه. إلى استخدام (السين) سابقاً فعلاً واقعاً أثره على (خصوم) مصطفى :

وفي ذلك تقابل بين خلود وفناء:خلود (مُصطفى) وفناء خصومه:

(قد يقتلونك) ≠ (تأتي)

(قد يكسرونك) ≠ (لكن تقوم).

(سيتلفون) ≠ (يزكو فيك الذي ليس يتلف).

وبعد، فثمة ثلاث نقلات ذوات صلة عميقة بالدلالة المستوحاة من علاقة العنوان بالنص/المتن.

١- فـ (مصطفى) - العنوان - نكرة (= غياب)

٢- في الأبيات (١-٤٤) يُخاطب (مصطفى) (= حضور)

٣- في البيتين (٤٥-٤٦) يُنادى بأداة نداء دالَّة على البُعد (أو العلو) ثم يُجرَّد (يا كتاباً - يا زماناً) ، فيعضد نداء البعيد (يا) تنكير (كتاب - زمان) (= غياب).

وتؤكد (السين) في (سيأتي) تلك الدلالة فـ (مصطفى) زمانٌ ، أو زمانٌ (مصطفى) لَمَّا يأت بعدُ ، ولكنه سيأتي ، فهو المخلِّص والمنقذ من الحاضر المزيَّف. إنَّه انتصارٌ بالمنتظر (المجهول) على الواقع (المعلوم) في تقابل بين زمانين (نكرة - معرفة).

يا (زماناً) سيأتي - يمحو (الزَّمان) المزيَّف.

فالنكرة هو المنتظَر ، أي أنَّ دلالة الزَّمان المجهول (النكرة) المنتظر تؤكِّد دلالة (مُصطفى) المجهول (غير المقيد) المنتظر أيضاً.

ومثلما ابتدأت القصيدة - في العنوان - بالغياب ، كان المُختتم بالغياب أيضاً. فسيرورتها : غياب (مجهول) ———— حضور

(تجسيد المجهول) ——— غياب (مجهول).

فحركة الدّلالة من الغياب إلى الحضور المعبِّر عن تجسيد الحُلم ومُخاطبته، ثم العودة إلى الغياب ، إنَّما تعضد دلالة العنوان في علاقته بالنص.

إن (مُصطفى) نشيدٌ يبحث عن زمان مُصطفى ، فهو رفض للماثل ، وتطلُّع إلى الغائب، لأنَّ الماثل زمن توقف فيه الفعل، الأمر الذي يشي بخيبة (أنا الشِّعْرِ) في الثورة، بما هي زمان للفعل الخلاق الذي طالما حلم به، وتغنى بإشراقاته المأمولة (في طريق الفجر) و(مدينة الغد) و(السفر إلى الأيام الخضر)، لكنه خان الشعر وأحلامه ، فعبَّر عن عبثيته وعدميته في (وجوه دخانية في مرايا الليل) و(زمان بلا نوعية) و(ترجمة رملية لأعراس الغُبار) و(كائنات الشّوق الآخر).

وتتكشف رؤيته إلى الزمن في نماذج من عناوينه ، منها (ربيعيَّة الشتاء) (١) ذو التركيب الإضافي التنافريِّ الدَّالِّ على مُفارقة زمانية، إذ يتمازج زمنان متضادان بعيداً عن أي منطق سليم.

ولئن وظف الربيع والشتاء في بعض ثنائياته الضدية ، مثل :

لنيسان يشدُو ، وفي صدره شتاءٌ عنيفٌ..طيورٌ جريحه (٢)

فإنَّ تلك الثنائية تندغم أو تندمج في تركيب واحد ، فينتج ، عن

---

(١) جوَّاب العُصور :٦١ .

(٢) وجوه دخانية : ٥٦ .

ذلك الاندماج ، الحسُّ بالمفارقة ، وتعضد القرائن النَّصِّيَّة دلالة العُنْوان ، إذْ تحُول دلالة الرَّبيع من قيمتها الإيجابية (= رمز الخصب والعطاء) إلى قيمة سلبية تضاد الأولى (= العُقْم). فإذا كانت الثنائية تُقابل بين زمانين مُتضادين، ويحلُم (أنا الشعر) بأحدهما ، فإن ذلك الاندماج (= ربيعيَّة الشتاء) إنما يئدُ ذلك الحُلم. ومن تلك القرائن :

هذا زمانٌ مذْهلٌ ذاهلٌ ⟵ (ذهول)

جمالُ هذي الحقبة استنوقتْ ⟵ (استنواق)

غيِّري (يحيى) بـ (يفْنَى) ⟵ (فناء)

اجْتلى هاءً ودالاً بِلا حَاء وواو ⟵ (عدم)

أيُّ عليٍّ سوف يخصي عليَّ؟ ⟵ (إخصاء)

فهذه وغيرها مما لا يُغني ذكرها عن تأمُّل النَّصِّ كاملاً ، تنهض مُجتمعة بإنتاج دلالة تُفضي إلى الانسجام مع دلالة العنوان :

ربيعة الشتاء ⟵ = إخصاب (= إضافة الرَّبيع إلى الشتاء).

↓

ذهول

استنواق

فناء = إخصاء (= إفراغ الشتاء من ربيعيته).

عدم

إخصاء

إذ ليس القرانُ بين الرَّبيع والشِّتاء سوى تعبير عن خصب عقيم (= زَيْف). وهو ما يتردد صداه في غير عنوان ونص ، مثل (الحبَل العقيم).

ويبدو أن علاقة الإسناد - الإضافيَّة - في (ربيعيَّة الشتاء) مسكونةٌ بطاقة استعاريَّة تنافُرية (Oxymoron) ، فثمة جمعٌ بين متنافرين لا علاقة تجمع بينهما (١). ولكنه الشعر وخصيصته البارزة المتمثلة في قدرته على دمج ما لا يندمج من الأشياء والجمع بين المتنافرات (٢). الأمر الذي سوَّغ الصِّلة بين المضاف (ربيعيَّة) والمضاف إليه (الشتاء) لإنتاج الدلالة على ما بينهما من تنافُرٍ وتضاد.

(٣)

إن اكتشاف علاقات جديدة بين المُتباينات أو المُتنافرات - كما تبين - يمثل نزوعاً لديه ، أصيلاً نحو قُطب المُشابهة في ثنائيَّة ياكبسون المعروفة ، إذ تمثِّل الاستعارة وقسيمُها التشبيهُ طاقة خلاقةً في إنتاج (الإيحائيَّة) في النَّص ، ذلك «أنَّ التقريب بين تصوّرين متباعدين كلَّ التَّباعد يُعطي الصُّورة كلَّ قيمتها وكلَّ حيويَّتها»(٣) سواءٌ كان بالاستعارة أم بالتشبيه. ولعلَّ ذلك ما حدا

(١) يُنظر : الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث ، الدكتوران : بسام قطوس وموسى ربابعة ، مجلة : مؤتة للبحوث والدراسات ، الأردن، مج (٩)، ع (١) ، نيسان ١٩٩٤م ، ٣٤ .

(٢) يُنظر : في الشعرية ، د. كمال أبوديب : ١٢٥ .

(٣) دليل الدراسات الأسلوبية ، جوزيف ميشال شريم : ٧٣ .

بـ (ستيفن أولمان) إلى القول إنَّه «من الخطأ المنهجيِّ الفادح أن نقيم الحواجز العازلة بين هاتين الطَّريقتين سواء أبقيت ضمنيَّةً أم عُبر عنها بطريقة بيِّنة ، إذ هي تنبع ، دائماً ، من الحدْس الدّاخلي ذاته . فالتماثلُ ذاته يُعبَّر عنه ، غالباً ، في النَّص الواحد ، بالتَّشبيه تارة وبالاستعارة طوراً» (١). غير أنَّ ما سيُلتفت إليه ، هنا ، هو ما يرتبطُ بقطب المُشابهة المُهيمن،من سمات دلاليَّة من خلال نماذج مُقتطفة من قصائد مُختلفة :

١- الصَّمْتُ يُعشبُ طُحلُباً حُمَّى ، ذُيولاً عَوسجيَّهْ
وقُرُونَ أشْباح كأبـ ـواب السُّجُون العسكريَّه
سقفٌ منَ الحَيَّات والأيدي وألوان المَنيَّهْ
يَطْفُو ويَرْكُضُ ، يَمْتَطي عَيْنَيْه ، يَسقُطُ كَالمَطيَّهْ (٢)

٢- أقْبَلتْ كُلُّهَا الدَّكاكينُ ولَهَى كَبغَايَا هَرَبنَ منّ نَسْف مَلْهَى
لمْ يَعُد مَنْ يجيءُ..جَاءَتْ سُقُوفُ فوق أُخرى ، واهٍ أتى فوق أوْهَى
كانَ يَسْتَفسرُ الغُبارُ الشَّظَايَا : المَرَايَا أو الجرحَاتُ أزْهَى؟
أيُّ صِنْفَيْ خَمَّارة المَوْت أرْقى؟ الأغَاني أو السَّكاكيْنُ أشْهَى؟
يَنْثَني ، يُقبلُ الزِّحَامُ . أيَدْري أيّ وَجْهَيْه ، أيّ ظَهْريْه أبهَى؟
منْ يَدَيْه يَعْدُو ، إلى مَنْكبَيْه سَاهياً عَنْهُ،عَنْ تَرَدّيْه أسْهَى (٣)

---

(١) دليل الدراسات الأسلوبية : ٧٣ -٧٤.
(٢) السفر إلى الأيام الخُضْر : ٨٦ .
(٣) زمان بلا نوعية : ٢٩ .

٣- هَلْ جِئْتَ مِنْ سَبَأ وكَيْـ ـف رَأيتَهُ؟..أضْحَى سَبِيَّهْ!
وَلَّى عَلَيْهِ عَبَاءَةٌ مِنْ أغنيَاتِ الدّوْدَحيَّهْ (١)

٤- أكانَ الصَّمتُ أجدى يا قوافي؟ أأرْضَى حُكْمَ أوْلاد الزَّوَاني؟
أتَعزفُني سُيُوفٌ مِنْ حديد ولاَ أسْتلُّ سَيفاً مِنْ أغَانٍ؟
وهذا الشِّعْرُ آخِرُ مَاتبقَّى مِنَ الأحْبَابِ فِي زَمَنِ التَّشاني (٢)

٥- تُغَنِّي؟..أغَانيكَ بَيْنَ الرُّكَامْ عُيُونٌ يُفَتتهُنَّ الزَّحَامْ
نُهُودٌ تسَاقَطُ مِثْل الحَصَى جِباهٌ يُمَزِّقُهَا الارتطَامْ (٣)

٦- التَّردِّي للتَّرَدِّي زَفَّةٌ وَالتَّوابيْتُ نُجُومُ المهْرجَانْ
مَوكِبُ الأعْرَاسِ مَوْتٌ أبيضٌ وَالنُّعُوشُ الخُرْسُ عرْسٌ مِنْ دُخَانْ (٤)

من خلال إنجاز الوظيفة المجازيَّة بانتهاك مألوف الإسْناد في العلاقات اللغويَّة تتكشَّف السّمات الدّلاليةُ في هذه النماذج ، ففي النَّموذجِ (١) ثمة سمتان دلاليَّتَان، هما التجسيدُ والتشخيصُ ، مُتمازجتانِ في صُوَرِ استعاريَّة - تشبيهيَّة ، غادرَ فيها (الصَّمتُ) دلالته الأولى (المباشرة) كُلياً، ذلك أنَّ الفعل (يُعشبُ) من مجال غير مجاله ، فبينهما تنافر ، لكنَّ الاستعارة قاربت بينهما فتواشجا

(١) السفر إلى الأيام الخضر : ٩٠ .
(٢) ترجمة رملية : ٢٤١ .
(٣) وجوه دخانية : ٩ .
(٤) ترجمة رملية : ٢٦٤ .

- على المُفارقة - حتى جُسِّد العُشْبُ : (طُحلباً ، حُمَّى ، ذُبُولاً عَوْسجِيَّة ، قُرُوْن أشْبَاحٍ..) ، على ما بين العُشب وهذه الأعشاب(الصَّمتيَّة) المجازيَّة من تنافُر مُطلَق.

ولا يدرك هذا التَّوظيفُ إلا بتجاوُز مستوى المُطابقة والانتقال إلى المستوى الإيحائي للمدلول الذي ترتفع به الكلمات عن كونها مُجرَّدَ علامات لُغويَّة إلى كونها كائنات شعريَّة تتفاعل دلالياً ، فتعمق الإحساسَ بِرهبة الصَّمت وبشاعته ، بما هورمز مقابل للرَّفض ، فهو قبول صاغر أو خنوع أو سلبيَّة مُطلقة.

وإمعاناً في تبشيع صورة ذلك الخنوع وتلك السلبيَّة المُطلقة (=الصُّمت) كان التجسيد والتشخيص مُقترنين بحركية (الأفعال):

(يُعشب ، يَطفو ، يَركض ، يَمتطي، يَسقط).

التي أسهمت مَجتمعة ، في تجاوُز مجرَّد التَّجسيد المألوف أو التَّشخيص إلى بثِّ الحركة في التَّصوير الذي فارق فيه (الصَّمتُ) معنويَّته وسكونيَّته في دلالته المباشرة،إلى حيوية وانطلاقة مُرعبةٍ في دلالته الإيحائيَّة.

وتُلحظ فاعلية (الفعل) في النموذج (٢) ، فقد أُسندت أفعال إنسانية إلى ما هو غير إنسانيٍّ ، فكان التشخيص ، فإذا : (الدكاكينُ أقبلت ، والسُّقوفُ جاءت ، والغُبارُ يَستفسرُ ، ينثني، يُقبل ، يَغْدُو..) ، ويُفهم تكثيف دلالتها عبر حركيَّة الأفعال ، غَيْرَ بعيدٍ من دلالة العنوان (الجُدران الهاربة) فالهَرَب فعل إنساني

وُصفت به (الجدران) الجامدة ، وكونه بصيغة أسم الفاعل (الهاربة) فله دلالةُ الفعل . وهكذا تتكامل السمة التشخيصيَّة عنواناً ومتناً.

أمَّا في النموذج (٣) ، فأسقط مُدركٌ من مُدركات حاسة البصر (= عباءة) على مُدرك سمعي (= أُغنيات) ، فنتج عن ذلك الإسقاط سمةٌ تراسُليَّة أقترن فيها البصريُّ بالسمعي. لكنّ في هذا التركيب مُنافرة ينتفي معها وجودُ (عباءة من أغنيات الدَّودحيَّة) ، بيد أنَّ الشعر فصل عباءة إيحائية لـ (سبأ) المسؤول عنه ، بما هو رمزٌ تاريخيٌّ لِليَمَن ، اتساقاً مع دلالة النَّص العامَّة. عباءة نسيجُها الانهزامُ والانكسار المُطرز بالعار - اتساقاً مع مرجعيَّة (أُغنيات الدَّودحيّة) (١).

وتتراسل (الأغاني) - السَّمعيَّة - مع (السَّكاكين) - البصَريَّة - في النموذج (٢) في اقتران مع مُدركٍ ذوقيٍّ (اشْهَى) :

الأغانـي أو السَّكاكـين أَشْـهَى؟

---

(١) الدَّودحيَّة بنتٌ - في ثلاثينيات القرْن العشرين - أحبت بولَه ، فعُوقبت بربطها مع أبيها ومحبوبها ، وشُدَّت، على ظُهورهم ، الطُّبولُ ، وصُبغوا بالقطران ، ودارت بهم الجموع على المنطقة ، حتى أصبحت تلك الحكاية مادة للأغاني الشعبية مرتبطة بـ (التعيير). ينظر : السفر إلى الأيام الخضر : ٧٤ ، الهامش ٨).

فثمة تجاوز دلالي وسيلته الاستعارة التراسلية ، وهي سمة لازمت شعر البردوني الوجداني واكتسبت أبعاداً رمزية وسريالية مع تنامي تجربته الشعرية (١).

ومثلما غدت المرئيات مسموعات والمسموعات مرئيَّات أو مذوقات ، فإنَّ المسموعات قد تغدو مشمومات :

بالأمس شدا المذياع، هُنا فشممتك أغنية جذلى (٢)

وفي النموذج (٤) تقابل تصويري بين عزف السلطان الجائر (= القمع) وبين غضبة الشعر الثائر (= التقريع) ، وقد أدى التراسل بين السمعي (تعزفني – أغاني) والبصري (سيوف – سيف) إلى تجاوز مستوى المُطابقة ، في إنتاج الدلالة إلى خلق (الإيحائية). وثمة تسويغ لتلك العلاقة الإسناديَّة، في سياق مُتقدِّمٍ في النَّص :

وأسمع زفة ، هل ذاك عرسي؟ أَدَفْني أم سقوط من ازدراني؟(٣)

(١) ينظر : تطور الصورة الفنية في شعر اليمن الحديث (١٩١٨-١٩٧٢) ، عبدالمطلب أحمد جبْر ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب، جامعة بغداد ، ١٩٩٦: ٩٥ وما بعدها.

(٢) مدينة الغد : ٧١ .

(٣) المثال من قصيدة (تحولات يزيد بن مفرغ الحميري) وهي مستوحاة مما عوقب به (ابن مفرغ) إثر هجائه البيتين (السفياني) و(الزيادي) بأن أسقي نبيذاً مخلوطاً بالمسهل ، وربط إلى خنزير وكلب ، وطيفَ به في شوارع البصرة. (يُنظر : رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه، عبدالله البردوني، ٢٨ –٣٢).

وثمة اقتران بين التشبيه التراسُلي (سمعيّ – بصريّ)، في النموذج (٥) ، وبين التشخيص الأستعاري :

فالأغاني – العُيُون (يفتتهنَّ الزّحَام)
والأغاني – الجباه (يُمزّقها الارتطام)
والأغاني – النُّهود (تتساقط مثل الحصى)

هكذا يفرض الشعر تصوُّراته الخاصَّة، فيُكتفى منها بما تُوحي به ، ذلك أنَّ قيمة الشعر في أثره لا معناه ، بل إنه (أثر لا معنى)(١) ، وهو ما ينهض به التراسل والتشخيص مُتلاحمين في ذلك النموذج.

ويُلتفت في النموذج (٦) إلى التشبيه التنافري :

موكبُ الأعراس موت (أبيضٌ)

فهو تشبيه يتجاوز المألوف ويرتفع إلى مستوى الاستعارة (٢)، إذْ يُشبَّه الضِّدُّ بالضدّ مُطلقاً ، وقد كُثف دلاليّاً بتداخله مع الاستعارة التنافرية اللُّونيَّة (موت أبْيَض) ، إذْ لُوِّن المُجرَّد (=الموت) فجُعل بالتلوين مرئياً ، إنتاجاً لدلالة تُفارق مألوف دلالة

(١) الخطيئة والتكفير ، عبدالله الغذامي ، ط/١ ، جده ، ١٩٨٥ : ٢٨٦ ، ويُنظر إلى الصفحة ٢٨٩ لمزيد عن مصطلح الأثر.

(٢) ينظر : ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر (١٩٤٧-١٩٦٧)، ثابت عبدالرزاق الألوسي ، رسالة دكتوراه، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٨٥ : ١٧٠.

البياض (= الصفاء البراءة والطهْر والسَّلام..). فالموت ينسجم مع ألوان أخرى كالأحمر . مثلاً، أو الأسود ، لكنْ أن يُوصَف بـ (الأبيض) فذلك على تأويل يتجه نحو دلالة الوضوح منظوراً إلى تقابُله مع وصف العُرْس بـ (الدُّخان) :

النُّعُوشُ الخُرْسُ (عُرسٌ مِنْ دُخان)

فتُقرأ صِفَتَا الموت (أبيض) والعُرس (من دخان) في تقابلهما دلاليّاً. فالموت (المشبه به) – بتصوُّر الشعر – جوهرٌ ، وما موكب الأعراس (المشبَّه) إلاَّ عَرَضٌ له. ولذا ساغ وصفه بالبياض (=حقيقة غير مشُوبة) ، أمَّا العُرْس فَغامضٌ (من دُخان) ، بل إنَّ النُّعوش (خُرسٌ). وفي كلَيْهما (مَوْتٌ أبيَض) ، (عَرْسٌ من دُخان) حالَ المُجرَّدُ بالتجسيد التلوينيِّ مَرْئياً.

إنَّ السِّمات الدلالية التي تتردد في شعر البردوني متنوعة ، لكنَّها قد تتداخل وهي إمَّا تشخيصيَّة أو تجسيدية أو تراسلية أو تلوينية.

ويمكن ، هنا تتبع تلك السمات في علاقات إسناديَّة ، طرفُها الثابتُ (الصمتُ) – وهو من الكلمات المتكررة في شعره – أمَّا المُتغيرات فسمات مختلفة تكشف عن ثراء هذا التَّوظيف وكثافته في قصائد من دواوين مختلفة :

الصَّمْتُ:

يُعْشِبُ طُحْلُباً، حُمَّى ، ذُبولاً عَوسجيَّة (١).
يَسقَط كالأحجار باردة .(٢).
يَحْسو الجدار ..(٣).
يستحيلُ نَهْدَيْ عانس.. (٤) .
يرسب ويطفو ..(٥).
يشتهي أن يبوح فينسى (٦).
يبكي ويشدو (٧).
مطرٌ (= تمطر الجُدرانُ صمتاً وكآبة) (٨).
ذو رائحة (= كرائحة الصمت بعد الضَّجيج) (٩).
مُرٌّ (= الصَّمْت المُرُّ) (١٠).
له أغنيات (= أغنيات الصَّمْت) (١١).
له دويٌّ (= دويُّ الصَّمْت) (١٢).
صفة للضجيج (= صمْتُ الضَّجيْج) (١٣).
نُواحٌ (= أنُوْحُ صَمْتاً..) (١٤).
صيَاحٌ (= يصيح صَمْتاً..)(١٥).

(١) السفر إلى الأيام الخضر : ٨٦ .
(٢) وجوه دخانية : ٩١ .
(٣) ترجمة رملية : ١٠ .
(٤) نفسه : ١٤١ .
(٥) السفر إلى الأيام الخضر : ١٠١ .
(٦) وجوه دخانية ١٣٣ .
(٧) زمان بلا نوعية : ١٣٣ .
(٨) لعيني أم بلقيس : ٢٤ .
(٩) زمان بلا نوعية : ٩٧ .
(١٠) ترجمة رملية : ١٥٤ .
(١١) نفسه : ٦٨ .
(١٢) زمان بلا نوعية : ١٣٣ .
(١٣) جواب العصور : ٢٢٥ .
(١٤) كائنات الشوق : ٨٧ .
(١٥) رواغ المصابيح : ٧٤ .

لعل في هذه المتغيِّرات المسندة إلى الثابت (الصَّمت) ما يكشف عن هوس بتجسيد (المجرد) وتشخيصه :(١-٨) ، أو بتوظيف تراسل الحواس في تصويره (٩-١٢) ، أو بوصفه بما ينافره أو يضاده (١٣ -١٥) . إلا أنَّ ما يمنح (الصمت) كثافة دلالية هو ارتباط متغيرات سماته بالفعل ، فثمة وفرة في الأفعال تُجاوز مُجرد التجسيد والتشخيص لتبعث في (الصَّمت) حركة وطاقة جبّارة مُوحية في السياق.

(٤)

ويتجاوز التوظيف المجازي حدود الجمْع بين الأشياء المتباعدة عن طريق تراسل الحواس ، مثلاً ، إلى مزج المتناقضات في كيان واحد يُعانق ، في إطاره ، الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمداً منه بعض خصائصه، ومضيفاً إليه بعض سماته ، تعبيراً عن الحالات النفسية ، والأحاسيس الغامضة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل (١) ، فتتكثف الدلالة بما ينسجم في النَّص، من تنافر وسيلته الاستعارة التنافرية بما تقوم عليه من جمع بين شيئين متنافرين لا علاقة تجمع بينهما (٢) . وبما تقوم به من توسيع إمكانات اللغة ، أي خلق دلالات جديدة من خلال علاقات لغوية جديدة (٣).

---

(١) ينظر : الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر العربي الحديث : ٣٨

(٢) نفسه : ٣٣ .

(٣) ينظر : اللغة في الأدب الحديث ، الحداثة والتجريب، جاكوب كورك، ترجمة ليون يوسف وعزيز عما نوئيل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد، ١٩٨٩م ، ٢٣ .

وتُماشج الاستعارة التنافريَّةُ المفارقة بوصفها وسيلة بلاغية لإثراء شعرية النص، ولإحداث أبلغ الأثر في المتلقي بأقل وسيلة تعبيرية ممكنة (١) ، ظاهرها التناقض على سبيل المجاز ، غير أنَّ الفحص والتأمل يكشفان عن قيمة أسلوبية (٢) لاستعارة كتلك ، إذ تتسع بها «دائرة الاستبدال بين الدال والمدلول.ذلك أنَّ العلاقة بينهما ليست بعيدة فقط، وإنَّما متناقضة ومتنافرة»(٣). وبذا تمثل «مظهراً من مظاهر انتهاك التراكيب اللغوية المألوفة ، ومحاولة للدخول في علاقات جديدة تستطيع أن تتجاوب مع انفعالات (الشعر) وأحاسيسه» (٤) :

ومن نماذج هذا التوظيف الاستعاري في شعر البردُّوني :

أ- من قصيدة (أنسى أن أموت) :

من ذا هنا ؟ غير الأسامي الصُّفْر تصرخُ في خُفُوت؟
غير انهيار الآدمية وارتفاع البنكنوت؟
وحدي ألوك صدى الرياح وأرتدي عُرْيَ الخبُوتْ (٥).

٢- من قصيدة (الغزو من الداخل) :

(١) يُنظر : المفارقة في شعر محمود درويش ، خالد سليمان ، أبحاث اليرموك ، مج (١٣) ، ع (٢) إربد ، ١٩٩٥ : ٢٢٨ .
(٢) يُنظر : معجم مصطلحات الأدب ، مجدي وهبة ، ٣٨١ .
(٣) الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر العربي الحديث : ٥٧ .
(٤) نفسه ٥٨.
(٥) لعيني أم بلقيس : ٦ .

تـرقّى الـعــــارُ مـن بَيْـعٍ   إلــي بَــيْــع بــلا ثــمــن
ومِنْ مُــسْــتــعــمــرٍ غــازٍ   إلى **مُستعمرٍ وَطني!** (١)

٣- من قصيدة (الهدهد السادس):

صنْعــاء منْ أين الـطَّريقُ إلى مــجــاليك النَّقــيَّــه؟
وإلى **بكارتك الـعـجـوز** ، إلى أنـوثتك الشــهــيّــه؟
يا زوجـة السفَّاح والســمــســار ، **يا وجْـه النَّبيَّـهْ!**
سقطتْ لِحَى الفُرْسَانِ **والتحت المُسنَّةُ والصَّبِيّهْ!**(٢)

٤- من قصيدة (الآتون من الأزمة) :

يا حـزانى يا جـمـيع الطيبين   هذه الأخــبــارُ من دار الــيــقين
قــــرَّروا، الـلـيلة، أن **يتَّجرُوا**   **بالعشايا الصُّفْر**، بالصُّبْح الحزينْ
قـرّرُوا بَيْع الأمــاني والرؤى   في القناني، رَفَـعُوا سعْرَ الحنينْ
فتَحُوا **بَنْكَيْن لِلنَّوم** ، بَنَوا   **مَصنْعاً يَطْبُخُ جُوعَ الكادحينْ**
شيَّدُوا للأمن سجْناً رَاقياً   يســتــوي السكِّينُ فـيـه والطَّعينْ
إنَّ **مـجَّـانيَّـة المَوْتِ** عـلـى   رَأيـهم حَـقٌّ لِكُلِّ الـعــالمينْ (٣)

---

(١) السفر إلى الأيام الخضر : ٤٩ .
(٢) نفسه : ٩١ .
(٣) وجوه دخانية : ٧٠ .

٥- من قصيدة (سكران وشرطي مُلْتَحٍ) :

نسقيك تسعين سوْطاً ،ما سمعتُ به،
سوطاً؟ أنوعاً من الويسكي أم البلدي؟
كالأسود الإنجليزي، هل سمعت به؟
كلاًّ لَعَلّي عرفتُ الأصفر الكندي
تحسو مداداً وخمراً ، فاسق خطرٌ
هذا الكتابُ دليلي ،أنت مُستندي
أنزله زنزانة ، والصُّبح تجلدُهُ
كم جلدة؟ قلتُ لا تبخل على أحد (١)

٦- من قصيدة (حكاية طالب) :

ياليت شعري ما اسمُهُ؟ علَّه   سميرةٌ لكِن يُنادى سميرْ
يلُوح في العشرين ، يبديه في   بداية العشر **الغباء النَّضيرْ**
تحديقه مثل طحين الحصى   وخطوهُ يحكي عجين الشَّعيرْ(٢)

ثمة استعارات تنافرية في النماذج السابقة وغيرها ، تسوغ قراءتها بالعودة الى السياقات العامة للنصوص التي وردت فيها.

فالاستعارة (أرتدى عُري الخُبُوت) في النموذج (١) بيِّنة التنافر إذ أنَّ (العُرْي) يُضاد (الارتداء) معجمياً ، لكنَّ ذلك التنافر بين ذَيْنك المعطيين الدلاليين يَسُوغ بدلالة النص العامة :

(١) كائنات الشوق : ١١٤ .
(٢) نفسه : ١٢٣ .

أ- فـ (أنا) القصيدة موضوعٌ لفعل (الآخر) ذي الدلالة الإيجابية:

(تمتـصنـي) أمـواج هـذا الليل في شَـرَهٍ صـمُـوتْ
و(تعـيـد) مـا بدأت ، وتنوي أن تفـوت ولا تفـوتْ
فـ(تثير) (أوجـاعي) و(ترغمني) على وجع السكوتْ
و(تقـول لي) : مُتْ أيُّهـا الذاوي ، فـأنسى أن أمـوتْ

وفي صـدره (دُجى الموتى، وأحزان البـيـوت ،ونشيج أيتـام بلا مأوى ، بلا ماء وقوت ، وكآبة الغيم الشتائي...).

ب - الفعل المسند إلى (أنا) القصـيدة (= أنسى أن أموت) ذو دلالة سلبيَّة ، فالنسيان فعل غيْر إرادي.

جـ - تكرار اللازمة (= مَنْ ذَا هُـنا؟) يتَّسم بحيْدة الاستفـهام عن أداء وظيفته اللغوية ليقرر الإحساس بالعدم ؛ عدم (أنا) القصيدة .

مَنْ ذا هُنا ؟ غَـيْـر ازدحــام الطين...
غَيْـر الفَـراغ المنحـني...
مَنْ ذا هُنا ؟ غَير الأسَامِي الصُفْر ... = لا أحَــد.
غَيْـر انهيـار الآدميـة ....

وتصل القصيدةُ ذروتها بالعـودة إلى (أنا)ها ، في البيت الأخير - النموذج - مُكثِّفة ذلك الإحساس :

وَحْدي ألوك صَدى الرِّياح وأرتدي عُرْيَ الخُبُوتْ

فالفعلان : (ألوك) و(أرتدي) مُسندان الى (أنا) القصيدة لكن دلالتهما ، في هذا التركيب، سلبية تعضد السياق ويعضدها. ويبدو أنّ في (آرتداء العُرْي) دلالة أليفةَ في شعر البردُّونيِّ، إذْ يكرر التركيب ذاته في قصيدة أخرى ، لكنَّ (العُري) منسوب فيها إلى (الأحجار) لا (الخبُوت) :

أدخلُ الأحجار ، أنمو (أرتدي عُرْيَها) ، تَلْبسُني، مِثلي تُحاذرْ (١).

وفي النموذج (٢) تُنافر الصفة (وطني) موصوفها (مستعمر)، بيد أنَّ ذلك التنافُر يُفهم ضمن السّياق العام الذي يُصوّر خَيْبة الشعر في (الثورة). حتى لقد ساغ ، لديه، وصف المستعمر بالوطني، أو الوطني بالمُستعمر – على المُفارقة – وهو ما يتردد في قصيدة أخرى لا ترى فرقاً بين (الجمهورية) و(الإماميَّة) :

كانَ (الدُّمُستقُ) في (الإمامِ) وَحدهُ وَاليومَ قالُوا : (جَمْهَرَ الدُّمستق)!(٢)

ويُلمح إلى أمــد من الانتظار ، طال إذْ يصف (البكارة) بـ(العَجُوز) في النموذج (٣) ، ففي (البكارة) دلالة خِصْبٍ ووعد ،

---

(١) ترجمة رملية : ١٤١ . ويبدو أن لأدونيس ظلاً في هذه الاستعارة، إذ يقول في (أغاني مهيار الدمشقي) :

هَو ذا (يلبسُ عُرْيَ الحَجَر)
ويُصلِّي للكهوف...

(الآثار الكاملة ،مج (١) ، دار العودة ، بيروت، ١٩٧١م ، ٣٣١ .)

(٢) جوّاب العصور : ٢١٤ .

أمَّا العجُوزُ فدالَّة على اليأس وانقطاع الأمل في الإخصاب. وتنسجم هذه الاستعارة التنافريَّة مع دلالة القصيدة. ذلك أنَّ (صنعاء) تضمُّ الشَّيءَ ونقيضه . ومن ذلك :

(يازوجة السفَّاح والسّمسار/ يَاوجه النَّبيَّه)!

(صنعاء بلا صنعا)!

(خبراء في عُقم الإدارة)!

(مؤمركاتٌ يرتدين قميص ليلى العامرية)!

(سبأ أضحى سبيَّه) ، (ولَّى عليه عباءةٌ من أُغنيات الدَّودحيَّة)!

حتى لقد (التحت المُسنة والصَّبيَّهْ) إذ سقطت (لِحَى الفُرسَان) على ما في ذلك من مفارقة ودلالة على العَجز ، وعدم القدرة بإسناد (الالتحاء) إلى (المُسنَّة والصبيّة) ، إذ ليس المقصود – فيما يبدو– المقابلة بين (الفُرسان/الرِّجَال) و(النِّساء)، وإنَّما المقصود تبشيع العجز . ولعل ، في ذلك تسويغاً للاستعارة التنافرية المتقدِّمة (بكارتك العجُوز).

وتتجاوز الاستعارات التنافرية في النموذج (٤) مُجرَّد الحس بالمفارقة إلى بُعديْن مأساويّ وتحريضيّ في آن ، بما تعرضه من تناقض بين الإنسان بآماله ومخاوفه وأعماله وبين ما يُقدَّم له (١)، في قوله :

---

(١) ينظر : مظاهر من الانحراف الأسلوبي في (وجوه دخانية في مرايا الليل) د. بسام قطوس، مجلة الحكمة اليمانية ، ع (١٧٩) ، فبراير ١٩٩١م ، ٣٨

(فـتحـوا بنْكيْن للنَّوم) ، (بَنَوا مـصْنعاً يَطْبخُ جـوْعَ الكادحين) ، شيَّدوا للأمْن سِجناً راقيـاً). إذْ لا علاقة بين البنوك والنّوم مثلما لا علاقة بين المصانع وطبخ الجـوع ، أو السِّجن والرُقي! فالعكس هو المألوف، لكنَّ التنـافر إنمـا سـاغ بدلالة المفـارقـة السَّاخـرة الهـازئة المُزدرية التي تُجرِّد من كل ميزة على نحو هزليٍّ (١)، فتستنهض.

وأسلوب السُّخرية أصيل في شـعـر البـردوني يُلـمح في النمـوذج(٦) من خـلال الحوار الجـاري بين (السكران) والشُّرطيِّ المُلتحي). فـأنْ (يُسـقى) السكران (تسـعين سـوطاً) إنما يُجسـد التنافُر المنسجم مع تنافُر المُتحـاورَيْن، ويـسُـوغ بسـيـاق الهـزْء بالشُّرطي (= أداة السلطة القـمعيَّة) الذي يجمع بـين متنـافرين (أو متنافـرات) سلوكياً : (= إقـامة حدِّ الشارب، وإدامـة الابتزاز) وهو ما يبدو من خلال تحاور السكران وسجين آخر :

كم دفَّعوك أُلوفـاً؟ ما دفـعْت لـهُمْ إسْمَعْ ، على الخَمْسة الآلافِ لا تزدِ
هُمْ ينهبـون فُلوسـاً لاعِداد لهـا ويَجلدونَ ، كمـا شاؤوا ، بلا عَددِ

بيـد أنَّ السـكران بصـحـوه لا يخـضـع ، فـإنَّمـا سُكرُهُ الرَّفضُ والتمرد:

فَلْيجْلدُوا لنْ يروا ألفاً ولا مئِة لو الغُبار نُقودي، والحصى (نقدي)

---

(١) ينظر : المفارقة في متشائل إميل حبيبي ، د. بسام قطوس ، مجلة مؤتة للبحـــوث والدراســـات ، مج (٧) ع (١) تموز ١٩٩٢م، ٧٩ .

ذلك أنَّ اللعبة مكشوفة :

لاقوك سكْران مثلي؟ بل أتوا وأنا

في صَحْن مدرستي أصحى مِنَ الرأدِ!

إنَّ الأداة القمعيَّة المُبتزَّة ضد الصحو لا السكْر ، وفي ذلك تناقض ساغ به أنْ (يُسقى تسعين سوطاً)، فكانت الاستعارة التنافريَّة، وما اقترن بها من هُزْء وسُخرية بتلك الأداة الغبيَّة.

وشبيهٌ بهذا الموقف يُعرض في نموذج ساخر تُمثله قصيدةُ (سندباد يمني في مقعد التحقيق) (١).

وفي النموذج (٧) تكشف الاستعارة التنافرية (الغباء النَّضير) عن سمة السخرية بذلك الطالب – الكارثة – النذير – البشير !.

ومثل ذلك كثير في شعر البردوني، ويمكن ، هنا الاكتفاء بتأمل طائفة أخرى : (أُغنِّي لِمَنْ؟ (للحُلوة المُرَّة)..) (٢)، (زامر (القفر العامر) (٣) ، تزيد من أمِّيتي هذي الإذاعةُ والجريدة) (٤) . (خُيُولُ المَلَلِ) (٥) ، (ظامئٌ و«الكؤوسُ عطْشَى» ومَلأى) (٦)،

---

(١) وجوه دخانية : ٦٤ .

(٢) السفر إلى الأيام الخضر : ٦ .

(٣) وجوه دخانية : ٩٣ .

(٤) نفسه : ١٠٢ .

(٥) زمان بلا نوعية : ٥٢ .

(٦) نفسه : ١٠٩ .

(دويُّ الصَّمْت) (١) ، (الفَزَع الفُكاهي) (٢)، (الغَزَل الكراهي)(٣) (سجَّادة الأفعى)(٤) (صَمْتُ الضجيج)(٥).

ولئن غلب ، على هذه الاستعاراتِ التنافريةِ، الوصفيةُ فإن ثمة استعارات تنافريَّة يبرز فيها عنصرُ اللّون مع كونها وصفيَّة . ومن ذلك : (الأسامي الصُّفْر) (٦) ، (العشايا الصُّفْر) (٧) ، (موتٌ أبيض) (٨) ،مما يدلُّ على أنَّ للاستعارة التنافرية قدرة على إحداث خلخلة عجيبة في توقع المتلقّي بما يتسع من دلالات وما يُضفى من إيحاءات عبر الإدهاش والمُفاجأة بلغة التَّضاد والمفارقة الضّديَّة التي تُعد في الجوهر من تكوين النص الشعري الحديث (٩).

ومثلما بدأ التنافر في صميم التشكيل الاستعاري، فإنَّ التشبيه في بعض نماذجه ، يُغادر (مُقاربة) عمود الشعر (١٠) ، ويتجاوز (المُباعدة) إلى (المُنافرة) بين طرفَيْه فإذا الضِّدُّ يُشبه الضِّدَّ، تصويراً للموقف الشعوري.

ولعلَّ في قصيدة (إلاَّ أنا وبلادي) (١١) ، نموذجاً واضحاً لما يُمكن تسميته (التشبيه التنافريّ) ، ومنها :

---

(١) زمان بلا نوعية : ١٣٣ .
(٢) ترجمة رملية : ٨٤ .
(٣) نفسه : ٨٩ .
(٤) كائنات الشوق : ١٦ .
(٥) جوَّاب العصور : ٢٢٥ .
(٦) لعيني أم بلقيس : ٠٦ .
(٧) وجوه دخانية : ٧٠ .
(٨) ترجمة رملية : ٢٦٤ .
(٩) يُنظر : لُغة الغياب في قصيدة الحداثة ، د. كمال أبوديب ، مجلة الأقلام بغداد ، ع (٥) السنة (٢٤) آيار ١٩٨٩م : ٤ .
(١٠) ينظر : معجم النقد العربي القديم ، د. أحمد مطلوب ، ٢ : ١٣٤ –١٣٥.
(١١) لعيني أم بلقيس : ١٤ .

تسلياتي كمُوجعاتي ، وزادي مثل جُوعي، وهَجعتي كسهادي
وكؤوسي مريرة مثل صحوي واجتماعي بإخوتي كانفرادي
والصَّداقات كالعداوات تُؤذي فسواءٌ من تصطفي أو تُعادي

أن يغدو الضدُّ شبيهاً بالضد، فإنَّ في ذلك دلالة على اختلال الواقع واختلاط ألوانه، وهو ما تشي به هذه التشبيهات التنافرية التي تستمد تسويغها من انسجامها مع دلالة النص السياقية على اغتراب الذات (= أنا القصيدة) وأنسحاقها وإحساسها بالعدم ، فإذا المتنافرات – في منظورها – متشابهات.

ومن قرائن ذلك الإحساس :

(يا بلادي (التي يقولون عنها)....!)
(العصافير ، في عروقي ، جياعٌ (والدَّوالي والقمحُ في كل واد).
(في حُقولي ما في سواها ولكنْ (باعت الأرض في شراء السّماد)!

(٥)

ويتسع مدى (المشابهة) ليمتدّ في مقطع شعري أو قصيدة ، فيشكل نسقاً تصويرياً متضافراً تركيبياً ودلالياً. وهو ما يجد التعبير عنه فيما يسميه ريفاتير بـ (التعالق الاستعاري) الذي يعني (سلسلة من الاستعارات المتعالقة بواسطة التركيب ، أي تنتمي إلى الجملة نفسها ، أو إلى البنية نفسها السَّردية أو

ألوصفية، وبواسطة المعنى..) (١)، مما يُصرَف النَّظر معه عن معاينة الاستعارة في شكلها الجزئي (المفرد) - كما تقدم - إلى معاينتها في شكلها الكُلي (المُركب)،وتحليل (علاقات الاستعارات المتتابعة بعضها بالبعض الآخر ، ومدى توافقها مع المستوى اللغوي المباشر في علاقاته السياقية ليُحدد الدَّور الدلالي الذي تقوم به الاستعارة في السياق) (٢).

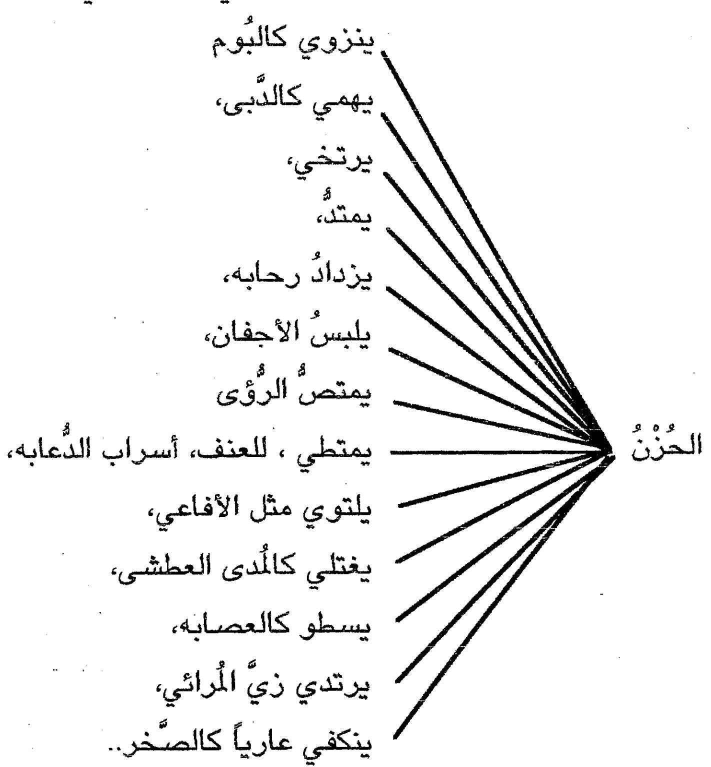
ويمكن التمثيل لهذا النَّسق بنموذج من قصيدة (عينة جديدة من الحزن) (٣) :

ها هنا الحُزنُ على عادته فلماذا اليوم للحُزْن غرابةْ؟
ينزوي كالبُوم ، يهمي كالدَّبى يرتخي ، يمتد يزدادُ رحابةْ
يلبس الأجفان ، يمتصُّ الرُّؤى يمتطي ، للعنف، أسراب الدُّعابةْ
يلتوي مثل الأفاعي، يغتلي كالمُدى العطشى،ويسطو كالعصابةْ
يرتدي زيَّ المُرائي، ينكفي عارياً كالصَّخر شوكيَّ الصَّلابةْ

مثلما كان الصمت عنصراً ثابتاً لمتغيرات في تراكيب جزئية مختلفة - كما تقدم - فإنَّ (الحزن) ، هنا ، هو العنصر الثابت

(١) لسانيات النص ؛ مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمد خطّابي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١، ١٩٩١م : ٣٣١ .
(٢) علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته ، د. صلاح فضل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٢ ، ١٩٨٥م ، ٢٢٩ .
(٣) لعيني أم بلقيس : ٢٦ ، ومن نماذج هذا النسق : الأبيات (١-٨) من قصيدة (لص تحت الأمطار) : السفر إلى الأيام الخضر : ٩-١٠ .

أيضاً ، ولكن لمتغيرات متعالقة استعارياً في نسق دلالي واحد :



فعلاقات الإسناد اللغوية مصابة بالاختلال ، ولا تفهم إلاَّ في إطار وظيفتها المجازية (= الاستعارية) ، فثمة تجاوز للمستوى اللغوي المباشر . الأمر الذي يقتضي تجاوز المدلول الأول إلى المدلول الثاني الذي تنتفي به المُنافرة وتنتج الدلالة.

وبيِّن أنَّ المسندات أفعال مادية أو إنسانية، مما يخلص سماتها الدالة إلى التمحور حول التجسيد والتشخيص . وقد تَسَاهَمَ أكثرُ

من مؤثر في إنتاج إيحائية هذا النسق الدلالي.ومن تلك المؤثرات :

أ – مابني عليه من تعالق استعاري متداخل في بعض جوانبه مع التشبيه :

فالحزن : ينزوي كالبُوم
يهمي كالدَّبى
يلتوي مثل الأفاعي
يغتلي كالمُدى العطشى
يسطو كالعصابة
ينكفي عارياً كالصخر...

فقد نهض هذا التداخل الاستعاري – التشبيهي بتكثيف الجو الدلالي تجسيداً وتشخيصاً.

ب – تلاحق الأفعال دون رابط نسَقي،الذي أسهم في تجاوز الأفعال طاقتها الحركية من حيث هي ، إلى طاقة حركيَّة نسقية ، فتضافرت فيها طاقتان حركيتان داخلية وخارجية أخرجتا (الحزن) من كونه الشعوري إلى كون ماديٍّ مرتبط بتصوير الموقف الشعوري.

(٦)

وتُوظَّف الكنايةُ في شبكة من العلاقات القائمة على أساس المجاورة ممتدة في نسق يتجاوز مظاهر الكناية المتفرقة في أبيات متناثرة في النص ، وغالباً ما يُبرز النَّسق الكنائي (السردي

الحكائي) (١) ملامح شخصية ما تاريخية أو واقعيَّة ،أو خياليَّة، من خلال تجسيد صفاتها الملازمة.

ومن أبرز نماذج هذا التوظيف في شعر البردوني قصيدة (وردة من دم المتنبي) (٢) التي يُتخذ فيها المتنبي قناعاً ، وتُستجلى صفاته رفضاً للماثل انسجاماً مع رفضه للماثل في زمانه ويمكن هنا الاكتفاء بجزء منها نموذجاً :

من تلظِّي لُموعه كاد يعمى ... كاد من شهرة اسمه لا يسمَّى
جاء من نفسه إليها وحيداً ... رامياً أصله غُباراً ورسما
حاملاً عمره بكفَّيه رُمحاً ... ناقشاً نهجه على القلب وشما..
خالعاً ذاته لريح الفيافي ... ملحقاً بالمُلُوك والدَّهر وصما..
ارتضاها أبُوّة السَّيْف طفلاً ... أرضعته حقيقة الموت حلما
بالمنايا أردى المنايا ليحيا ... وإلى الأعظم احتذى كُلَّ عظمى
عسكر الجنّ والنبوءات فيه ... وإلى سيف (قرمط) كان يُنمى
البراكين أمُّه، صار أُمّاً ... للبراكين ، للإرادات عزْما
كم إلى كم تفنى الجُيُوش افتداء ... لقُرُود يفنون لثماً وضمَّا
ما اسم هذا الغُلام يا ابن معاذ ... اسمه (لا)..من أين هذا المُسمى؟
إنه أخطر الصعاليك طُرّاً ... إنَّه يعشقُ الخُطورَات جمَّا

فهذا نسق كنائي تحتشد فيه صفات ملازمة تنهض مجتمعة

(١) ينظر : المجاز المرسل والحداثة ، (الفكر العربي المعاصر) : ٧٢ –٧٣ .
(٢) ترجمة رملية : ٤٧ .

بتصوير (البطل / المتنبي) في مثاليته. وفيها تناص مع المتنبي شاعراً ورمزاً، إذ تلتقط ملامح شخصيته. ولعل أبرز تلك الصفات بعد علَمَّيته المتفرِّدة :

كاد من شُهرة اسمه لا يُسمَّى.

إنّه :

١- بطل لا يتكئ على ميراث ، وإنما يصنع تراثه الخاص الفذ ثورة وغضباً خلاقاً :

جاء من نفسه إليها وحيداً	رامياً أصله غُباراً ورسما
حاملاً عُمرهُ بكفيه رمحا	ناقشاً نهجه على القلب وشما
خالعاً ذاته لريح الفيافي	ملحقاً بالملوك والدَّهْر وصما
بالمنايا أردى المنايا ليحيا	وإلى الأعظم احتذى كُلَّ عُظمى

بل إنَّ ثورته تليدة :

ارتضاها أبُوّة السَّيْف طفلاً

وهو في كل ذلك مسكون بتحوُّلات بطوليَّة :

البراكين أُمُّهُ ــــــــ صار أُماً للبراكين

٢- رفض في زمن الخنوع :

اسمه (لا) من أين هذا المُسمى؟

إنه اخطر الصعاليك طراً

إنَّه يعشقُ الخُطورات جمًّا.

٣- ولأنَّه رافض في زمن خانع ، فقد غدا أسطورة :

قيل : أردوه.

قيل : مات احتمالاً.

قيل : كان الرّدى لديه حصاناً يمتطيه برقاً ويبريه سهما
الغرابات عنه قصّت فصولاً كالّتي أرّخت جديساً وطسما

٤- ولكنَّ أسطوريته لا تبرح أن تُماشج الواقع ، فهو بطل أسطوري لكنْ ممتحن في زمن خانع :

هل سيختارُ ثروة واتساخاً أم ترى يرتضي نقاء وعُدْما..
ليس يدري.للفقر وجهٌ قميءٌ واحتيال الغنى من الفقر أقما

٥- ولكنه على واقعيته يمثل ضرورة حتمية :

عندما يستحيل كلُّ اختيار سوف تختارُه الضروراتُ حتما

فالنسق يقدم صورة البطل في تكاملها :

بطل عصامي، ثائر ، رافض ،أسطورة ، حتمية.

(٧)

وكامتداد المشابهة والكناية في النسق تمتد المُفارقة متجاوزة إطارها الجزئي إلى ما يُعرف بـ(المُفارقة التصويرية) (١) التي قد تمتد بنائياً لتشمل القصيدة كلَّها.

---

(١) يُنظر : صناعة القصيدة الحديثة ؛ المفارقة التصويرية ، د. علي عشري زايد ، مجلة الثقافة العربية، ليبيا، ع (٥) مايو - آيار ١٩٧٥م : ٢٤ .

ويبدو أنَّ المُقارقـة جزئيَّة كانت أم نسـقيَّة، سمة قـارَّة في شعر البـردونـي ، من حـيث أنّهـا «وليـدة مـوقـف نفـسي وثـقـافي معين...وتعـبيـرٌ عن موقف مـخالـف بطريقـة غـير مـباشـرة»(١) منسجمة ورؤيته الابداعية التي يُعدُّ أسلوب التقابل بين المتناقضات فيها من أهم عناصر الأداء ، إيقاداً للتوهج الشعوري والعاطفي في الكلمات(٢) ، وتأكيداً لكون «مـفهوم المعاصرة والحداثة هو في أسلوب التعامل مع اللغة ، وليس في شكل القصيدة» (٣) بيتياً كان أم سطرياً أم نثرياً.

ولمَّا كانت المفـارقـة تقـوم على إبراز التنـاقض بين وضـعين،أو مـوقفين بينهـمـا نوع من التـعارض القـائم على افـتراض ضـرورة الاتفاق فيـمـا واقعه الاخـتلاف (٤)، فـإنَّ ذلك التنـاقض يقـدم آليَّـة تُعين على الدنُوِّ من الـضَّبابيَّـة الجمـاليَّـة، والابـتعـاد عـن المباشـرة والبسـاطة الشديدة (٥).

ولعل من أبرز أنماط المُفـارقـة التـصـويريَّة في شـعره مـا كـان مـرتبطاً بـرؤيتـه الماثلَ من خـلال إبراز تـناقـضـه مع الغـائب ،

(١) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، د.مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية ، ١٩٨٧م : ٢١٣ .

(٢) ينظر : لغـة الشعر العـراقي المعاصـر ، عمـران الكبيـسي ، ط/ ١ ، وكالة المطبوعات ، الكويت ١٩٨٢م : ٢٠٠ .

(٣) نفسه : ٢٠٩ .

(٤) يُنظر : صناعة القصيدة الحديثة ، المفارقة التصويرية : ٢٤ .

(٥) المفارقة وصفاتها : د. سي ميويك ، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة ، ط/ ٢ ، (موسوعة المصطلح النقدي)، دار المأمون ، بغداد ١٩٨٧ م : ١٨ .

وتعارضه، وهو نمط وشيج الصلة بتوظيف التراث ، والتناص معه ، ويكون - كما يقول علي عشري زايد - «عن طريق استخدام بعض المعطيات التراثية لإبراز التناقض بينها وبين الأوضاع المعاصرة ، بحيث يكون أحد طرفي المفارقة معطى تراثياً، ويكون طرفها الثاني وضعاً أو موقفاً معاصراً» (١)

ومن نماذجه «أبوتمام وعروبة اليوم» (٢) التي يُصرّح فيها بطرفي المُفارقة ؛ التراثي (الموقف العربي المنتصر ورمزه المعتصم وجيشه)، والمُعاصر (الموقف العربي الراهن بما فيه من وهن واستسلام وتبعية) ، محتفظاً لكل منهما بتميُّزه عن الآخر واستقلاله. وتتحقق المفارقة عن طريق المقابلة بين الطرفين المتمايزين ومنها :

حكامنا إنَّ تصدوا للحمى اقتحموا ... وإنْ تصدى له المستعمر انسحبوا
هم يفرشون لجيش الغزو أعينهم ... ويدَّعُون وثوباً قبل أن يثبوا
الحاكمُون وواشنطن حكومتهم ... واللامعُون وما شعوا وما غربوا
القاتلون نبوغ الشعب ترضية ... للمُعتدين وما أجدتهم القرب
ماذا ترى يا أبا تمّام هل كذبت ... أحسابنا أو تناسى عرقهُ الذّهب
عروبةُ اليوم أُخرى لا ينم على ... وجودها اسم ولا لونٌ ولا لقب
تسعون ألفاً لعمُوريَّة اتقدوا ... وللمُنجم قالُوا : إنَّنا الشُّهُب
قيل : انتظار قطاف الكرْم ما انتظروا ... نضج العناقيد ، لكن قبلها التهبوا
واليوم تسعون مليوناً وما بلغوا ... نضجاً ، وقد عصر الزّيتون والعنب

(١) صناعة القصيدة : المفارقة التصويرية : ٢٥ .

(٢) لعيني أم بلقيس : ٨٣ .

ولقد يعمد إلى سلب الطَّرَف التراثيّ في المفارقة ما عهد له من ملامح وصفات، من خلال استدعائه إلى ذهن المتلقِّي بتسميته دون التصريح بملامحه التراثية، كأن تُضفى دلالة الجَدْب والعُقم أو الشَّرِّ على ما عهد رمزاً للخصب والعطاء أو الخير (١) . كقوله في : (أغنية من خشب) :

أضاعت (أزالٌ) بنيها ، غدتْ   لكُل دعيٍّ كـأُمٍّ وأبْ
وأقعت لها قلبُ فاشية   ووجه عليه سمات العرب (٢)

فالطرف التراثي المُستدعى هو «أزال» الاسم القديم لـ «صنعاء» رمز الأصالة العربية غير أن دلالة ذلك الرمز تسلب في السياق ، ويضفى على «أزال» ما يفارق المعهود التاريخي، إذ تضيع بنيها وتحنو على الأدعياء. فهي تبدو عربيَّةً لكنها تُضمر غير ما يبدو.

ويفتنُّ البردوني في مفارقة التحول ، سواء ما ارتبط منه بالتراث أم لم يرتبط به. ففي قوله :

رَدَّني (إبليسُ) عن أبوابه   وثناني (الشَّيخُ) عن بيت العباده(٣)

يلحظ التحول من دور إلى آخر ، مُناقض . فـ (إبليس) رمز الضَّلالة والغواية يفارق دلالته الأزلية ، مثلما يفارق (الشيخُ) دلالته ، رمزاً للهداية والدعوة الى الصالحات.

(١) ينظر صناعة القصيدة الحديثة ، المفارقة التصويرية : ٢٥ .
(٢) السفر الى الأيام الخضر : ١٩ .
(٣) وجوه دخانية : ٨٤ .

ولنا أن نتأمل طائفة من مفارقاته ،وهي كثيرة تجلُّ عن الحصر :

– عن الخيل امتطوا دفء الجواري غدا الفرسان أفراس القناني(١)

– نحن أحفاد عنتره نحن أولاد حيدره

كلنا نسل خالد والسيوف المُشهره

أمراءٌ ..وفوقنا عينُ (ريجن) مُؤمره (٢)

– متّ يوماً يا صديقي ،وأنا كلَّ يومٍ والرَّدى شرْبي وزادي

أنت في قبر وحيد هادئ أنا في قبرين : جلدي وبلادي(٣)

– وأنادي : يا ممرَّات إلى أين تنجر طوابيرُ السَّخافة؟

يا براميل القمامات إلى أين تمضين..؟ إلى دُور الثقافة (٤)

– عنده (نعجةٌ) فأمسى مُديراً نهدُ أُنثَى مُؤهّلٌ غيرُ عادي (٥)

– المكانُ الآن والآن المكان والذي كان غداً بالأمس كان (٦)

وثمة نمط من مفارقاته وشيج الصلة بالتناص تتولد منه دلالة معاصرة تناقض الدلالة التراثية للنص الذي ارتبطت به في الأذهان. ومن خلال المقابلة بين المدلول الجديد الذي اكتسبه النص

(١) ترجمة رملية : ٢٤٢ .

(٢) نفسه : ٢٣٠ .

(٣) نفسه : ٢٩٠ .

(٤) وجوه دخانية : ٥ .

(٥) السفر إلى الأيام الخضر : ١٠٨ .

(٦) ترجمة رملية : ٢٦٣.

المُقتبس، والدلالة الأساسيّة - المضمرة في الذهن - تتولد المفارقة . ومن ذلك تناصُّه مع طللية امرئ القيس في معلقته الشهيرة . إذ يُخرج الدلالة من سياق أطلال الحب/المرأة الى سياق آخر مُغاير ؛ أطلال السياسة /الوطن ، في حوار الشاعر مع طالبة العنوان :

- «ألديك جديد تنشدنا؟» - ما زال جنيناً بل غثيان
= «غداً المولودُ سنرقبه؟» - تدرين مواعيد الفنَّان
- «ما مطلعها ؟ أقفا نأسَ من ذكرى سينا والجولان» (١)

ولأنّ السياسة لا تورث إلا أطلالاً ، أطلال أوطان وأخلاق وقيم، فإن ثمة إلحاحاً على توظيفها بتحويلها من سياق الى آخر . ولعل قصيدته «سكران وشرطي مُلتحٍ» تمثل نموذجاً لتحوُّل الثورة إلى طلل، في حوار ثوار الأمس، الذين تفرَّقت بهم الأنهاج، حتى غدا فريقٌ منهم قامعاً، إذ نسي الثورة ، وغدا فريقٌ آخر مقموعاً يلتذ بذكرى الثَّورة ، أميناً على العهد :

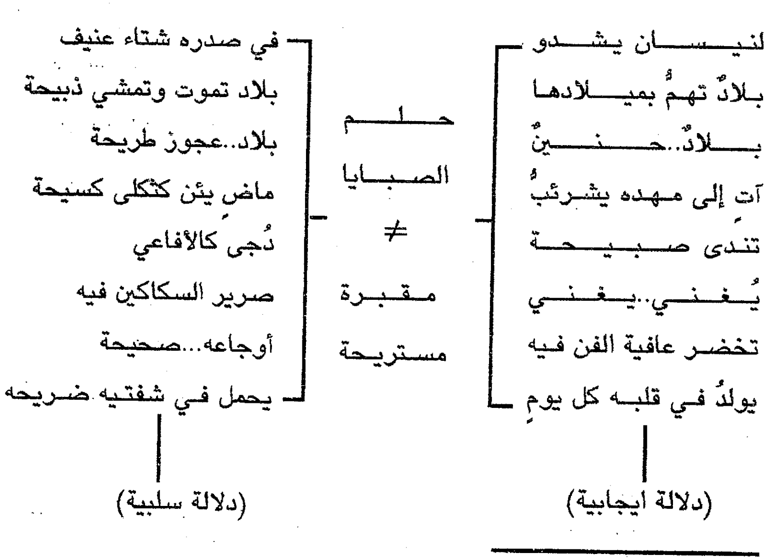
كنا تلاميذ أقسام فعسكَرَنا (أيلول) تحت سناه الأخضر الغَرِد
وكانت الثورة الحمراء تنشدنا عليكم يا بني (أيلول) معتمدي
مازلت تجترها؟.. وأنشدها «يا دار ميَّة بالعلياء فالسَّنَد» (٢)

(١) لعيني أم بلقيس : ١٢٠ .
(٢) كائنات الشوق الآخر : ١١٢ .

وإذا شئنا نموذجاً للمفارقة قصيدة لا مُجرد توظيف جزئي منبث في بيت أو مقطع ، فإن من أظهر نماذجه «مُغن تحت السكاكين» (١) التي تُبرز التناقض بين طرفين لا يجتمعان في آن، إذ تنداح دوائر المفارقة التصويرية من حجر البيت الأول (الاستهلال) بوصفه بؤرة يتجاذب دوائرها ذانك الطرفان المتناقضان :

بعينيه حلم الصبايا ، وفي   حناياه مقبرة مستريحه

وإذ يبدو الطرف الأول «بعينيه حلم الصبايا» مرتبطاً بدلالة إيجابية ،فإن الطرف الآخر «في حناياه مقبرة مستريحة» يرتبط بدلالة سلبية، وهكذا يمتد في القصيدة نسق التقابل بين الإيجابي والسلبي ، فينجذب لكل طرف مماثلاته دلالياً في إطار علاقتين متناوبتين :



(٤) وجوه دخانية : ٥٦ .

١- فالعلاقة الأولى : حياة ≠ موت :

لنيسان يشدو وفي صدره شتاء عنيف ، طيور جريحه
بلاد تهم بميلادها بلاد تموت وتمشى ذبيحه
بلادان داخله..هذه جنين، وهذي عجوز طريحه
وآت إلى مهده يشرئب وماضٍ يئن كثكلى كسيحه

٢- والعلاقة الثانية : موت ≠ حياة :

زمانان داخله ..يغتلي دجى كالأفاعي ، وتندى صبيحه
ورغم صرير السكاكين فيه يغني..يغني ، وينسى النصيحه

٣ - والعلاقة الثالثة : حياة ≠ موت :

فتخضر عافية الفن فيه وأوجاعه وحدهنَّ الصحيحه
أيا شمعة العمر ذوبي..يُلحُّ فتسخُو ، وتومي: أأبدو شحيحه
فيولد في قلبه كل يوم ويحمل في شفتيه ضريحه

ولقد يبدو التقابل ، في المفارقة ، معجمياً أو سياقياً، وإنْ يكن في إطار جزئي لا نسق. فأمَّا المُعجميُّ فمنجزٌ لغويٌّ ولا فضل للشاعر فيه إلا من حيث توزيعه مكانياً في التركيب، وهو شائع ولا خصوصيَّة فيه ، أما التقابل السياقي فيتمثل فيما يخلقه الشاعر بما يؤلفه بين المتقابلات من تضاد ليس لها خارج

السياق. ففي قوله :

يبنون مستشفى لكي يفتحوا   مليون قبر ...أيٌّ غزو طريف؟(١)

ثمة تقابل سياقي بين (مستشفى -قبر) نتج عن تقاطع تقابلين معجميين. ذلك أنَّ المستشفى لا يقابل القبر لغة. فكيف ساغ أن يُقابل بينهما؟

إن (المستشفى) قد يؤدي الى (الشفاء) ، فهو سبب، والشّفاء نتيجة . والموت سبب يؤدي الى القبر . ولقد تقاطع التقابلان المعجميّان على النحو التالي :

مستشفى ≠موت (سبب)	تقابل	تقابل	مستشفى ≠ قبر
شفاء ≠ قبر (نتيجة)	معجمي	سياقي	شفاء ≠ موت

فنتج عن ذلك التقاطع تقابلٌ سياقي بين (المستشفى والقبر) فارق المعطى اللغوي . ومنه أيضاً :

- أغنى ولكن أشقى   أوهى ولكن أجلف (٢)

فالتقابل بين (أغنى وأشقى) ، وبين (أوهى وأجلف) تقابلٌ سياقيٌّ أنتجه تقاطع تقابلين معجميين :

(١) كائنات الشوق : ٩٠ .

(٢) نفسه : ١٧٨ .

١- أغنى ≠ أفقر (سبب) / أسعد ≠ أشقى (نتيجة) } معجمي — تقابل ... تقابل — سياقي { أغنى ≠ أشقى / أسعد ≠ أفقر

٢- أوهى ≠ أقوى (سبب) / أضعف ≠ أجلف (نتيجة) } معجمي — تقابل ... تقابل — سياقي { أوهى ≠ أجلف / أضعف ≠ أقوى

ويبدو واضحاً أن هذا النمط يرتبط في معظم نماذجه بنزعته إلى السخرية وهي أسلوب يمثل خصيصة بارزة في شعره عموماً. ولعل في الإحالة إلى قصائد معينة تشكل السخرية ملمحاً بارزاً فيها ما يكون مفيداً في تأكيد هذا الزعم (١).

---

(١) تراجع النماذج التالية على سبيل المثال :
١- (سندباد يمني في مقعد التحقيق) : وجوه دخانية : ٦٤ .
٢- (هدايا تشرين) : زمان بلا نوعية : ٩٩ .
٣- (سكران وشرطي ملتح) : كائنات الشوق : ١٠٧ .
٤- (حزبية ومخبرون) : رواغ المصابيح : ٥٨ .

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

لئن كـان هذا الفـصل معنـياً بالكشـف عن العناصر الـتركـيـبـيـة والانسـاق في المسـتوى التـركيـبي بوصفـها ملامح أسلوبـية تكون أنماطاً يلحُّ عليها الشاعر ، فـإنَّ المعالجة التركيبية تفتقد قيمتها إن لم تُفض الى اكتناه التَّـلاقح التـركـيـبي- الدلاليّ، وأثره في إنتـاج الدلالة الشـعريّة، وخلق الأثر الأسلوبي ، ذلك أنَّ «التـركـيب مـتى أفتقد الدلالة أفتقد قيمته»(١).

إنَّ المدخل إلى دراسـة المظاهر التـركـيبـية في شـعـر البـردُّوني يأخـذ اتجاهه نحـو سـمة كـبـرى تضمـهـا على نحو يُجلّيه التـأمل والفـحص والتحليل. تـلك السمـة تتمـثل في الهـوس بالتكرار الذي يتنفَّس في مـعظم شعره. ويسـتوي في ذلك ما كـان على مسـتوى المفردات أو العلاقات اللغويَّة أو الصور أو الموضوعات الشعرية(٢).

بيد أن ما يسـترعي البحث ويستدعي التـحليل في هذا المستوى هو ذلك التكرار الذي يشـيع بوصـفه بنيـة أسلوبـيـة ، متـتابعـاً ، لا التكرار على إطلاقه.

(١)

لقـد أفضى التـأمل والتـحليل إلى استـخـلاص أبرز تلك المظاهر التي يجمـعها جامع من توظيـف سَمت المتتابعـات وما يحُفُّ به من

(١) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث : توفيق الزيدي : ٧٣ .

(٢) ينظر : عبدالله البردوني شـاعـراً : عبدالرحمن عمر عرفان (رسـالة ماجستير) : ٦٨ .

إجراءات مصاحبة . فلو تأملنا استهلالات بعض نماذجه لاستجلاء امتداداتها في النص مُسهمة في تشكيل هيكليته ، ومنها مثلاً:

أ –مثلما تعصرُ نهدَيْها السَّحابه
تمطرُ الجُدرانُ صمتاً وكآبه (١)

ب – الليل خـــريفيٌّ أرعن
يهمي ، يدوي ، يرمي ، يطعن (٢)

جـ – الدُّجَى يهمي ، وهذا الحُزْنُ يهمي
مطراً من سهده يظما ويُظمي (٣)

ففي كُل منها وظفت (تمطر ، تهمي ، مطراً) توظيفاً أنتج شكل الدلالة تركيبياً. فإنّما هي بؤر مُولِّدة صيغت بعناية، فنتج عن ذلك أنْ همت الأفعال والجُمل في سمت تتابعيّ اختفت فيه أدوات الربط، حتى لكأن كلَّ نصٍّ يحكي تركيبياً ذلك الهَمَيان ، فالنموذج (أ) تتوالى أبياته وجُمله على هذا النحو من التتابع :

مثلما تعصرُ نهديها السحابه   تُمطر الجدران صمتاً وكآبه
يسقط الظل على الظل كما   ترتمي فوق السَّآمات الذبابه
يمضغ السقف وأحداق الكوى   لغطاً ميتاً وأصداء مصابه
مِزقاً من ذكريات وهوى   وكؤوساً من جراحات مذابه

(١) لعيني أم بلقيس : ٢٤ .
(٢) السفر إلى الأيام الخضر : ٩ .
(٣) وجوه دخانية : ٩٣ .

تبحث الأحزان في الأحـزان عن وتـر بـاك، وعـن حـلـق ربـابـه
عن نعـاس يملك الأحـلام، عن شـجن أعـمق من تيـه الصـبـابه
تسعل الأشجارُ ، تحـسو ظلَّها تجمُدُ السَّاعـاتُ من برد الرَّتابه
ها هـنا الحُــزنُ على عـــادته فلمـــاذا الـيوم لـلحــزن غـرابه
ينزوي كالبُوم، يـهمي كالدَّبى يرتـخي ، يمتـــد،يزداد رحـــابه
يلبس الأجفـان، يمتصُّ الرُّؤى يمتطي لـلعنف أسـراب الدُّعـابه
يـرتدي زيَّ المُـرائـي، يـنكـفـي عارياً كالصخر شوكيَّ الصَّلابه

فـالجُمل(يـسقط، يمضغ ، تـبحث ، تسـعل ، تحـسـو ، تجمـد ، ينزوي ، يهمي ، يرتخي ،يمتد ، يزداد ، يمتص ، يمتطي ، يرتدي ، ينكفـي..) تنثـال دون رابـط نسقي انثـيـالاً يحكي الصـورة التي تتصدَّر النص ؛ صورة الجـدران ممطرة صـمـتـاً وكآبة. فـحـذف الرابط ، هنا ، في صـميم التـلاقح التـركـيـبي – الدلالي الذي يطّرد في شعره أسلوبياً. بوضـوح ، ليدل على نزوع متـأصّل ، لديه، نحو التـتابع الذي يـنمو به النص في انبنائه على نواة أسـاسـيـة تمثل مفتـتحاً رئيسـاً يكثف الدلالة،وهو ما يمكن رصده بوضـوح أكثر ، في النموذج (ب) : لصٌّ تحت الأمطار :

الـليل خـــريـفيٌّ أرعـنْ يـهـمي، يدوي ، يـرمي، يطعنْ
يســتلُّ حــراباً مُلهـبــة يســتـلقي كـــالجـبل المثـخن
يأتي ويـعـود كطاحــون أحــجـاراً وزجـاجــاً يـطحن

يعدو كالأدغال الغضبى يسترخي ،يفغر كالمدفن
يعرى ، يتزيَّا ، يتبدَّى أشكالاً ، يبسمُ ، يتغضن

فـ (همَيان) الأفعال / الجُمل : (يدوي ، يرمي، يطعن ، يستل ، يستلقي ، يأتي ، يعدو ، يسترخي ، يعرى، يتزيَّا ، يتبدَّى ، يبسمُ ، يتغضن..) إنَّما يحكي صورة هميان أمطار الليل (١). ويبدو التلاقح التركيبيُّ – الدلاليُّ– فيما يبدو فيه – في أنَّ فقدان الرابط النسقي بين تلك الأفعال /الجمل المتتابعة ، إنَّما هو دالٌّ على فقدان الرابط النفسي بين (اللص) وبين ما حوله ، ويعضد تلك الدلالة سياقٌ لاحقٌ يبدو فيه (اللص) مُستلَباً، خائفاً ، وجِلاً :

وهنا شباك يلحظني شبَحٌ في وجهي يتمعَّن
شيءٌ يهتزُّ كعوسجة وعلى قدميه يتوثن
بابٌ يستجلي..زاوية تُصغي..منعطفٌ كالمكمن

ويأخذ سمت المتتابعات في النموذج (جـ) شكلاً يتجاوز حذف الرابط النسقي بوصفه مصاحباً الى شكل القطع أو الفصل بين

(١) لعل من المفيد الإشارة هنا إلى شيوع الأفعال المضارعة،ومحاكاته هميان الأمطار إنما يتراسل مع ما لوحظ من شيوع لتفعيلة (فَعْلُن) في النص عامة، يتلاءم مع سقوط المطر ،لما فيها من محاكاة لصوت ذلك الهطول ..(ينظر :قراءة أولى في قصيدة (لص تحت الأمطار) : عبدالله حسين البار ، مجلة الثقافة ، صنعاء ، ع (٤) السنة ٢٤ ، يوليو ١٩٩٦م ، ٧٠).

المتتابعات فيما يشبه الهميانَ الهذيانيَّ، فالنص يعتمد الحوار بين (أنا) القصيدة ووجوه دخانية في مرايا الليل : الحارس ، التَّكس ، عاجن الفُرن ، نُقُم. لكنَّ تساؤلاته تظل حائرة ، فـ «كُلٌّ له شاغلٌ ثانٍ...» فيتم تجاهل تلك التساؤلات ، لأن مَن يُسأل مِن الأشياء والأحياء مشغول بتساؤلاته/همومه الخاصة، وعليها تبنى الأبيات. وليس بين جُملها من رابط سوى الرابط الدلالي :

أيُّها الحارسُ تدري من أنا؟ اشتروا نومي..طويل ليل همِّي
ألأنِّي حارس يا سيِّدي زوَّجوها ثانياً..المالُ يُعمي
من أنا ؟ الليل يبني للرؤى قامة كالرُّمْح من جلدي وعظمي
لا تعي سكران؟ تسع أعلنت أول الأخبار ما سمَّوه رسمي
من أنا؟...صار ابن عمي تاجراً واشترى شيخٌ ثريٌّ بنت عمِّي
هل تنام الصبح؟..سيَّارتُها عبرت قُدام عيني ، فوق لحمي
إصغِ لي أرجوك!..أغرَى أُمَّها شيدت قصرَين،من اشلاء هدمي

وهكذا تتابع التساؤلات ، ويتتابع إنشاء جُمل لا صلة لها بها في حواريَّة (أنا) القصيدة مع الـ (تكس) و(عاجن الفُرن) و(نقم).

إن فقدان الصلة في حواريّاته إنَّما يُجسد فقدان العلاقة الحميمة بالآخر ، مما يُكثف الإحساس بالحزن والغربة والعدم ، فيكون الانكفاء على الذات :

أيـهــــا الليـل..أنادي ، إنَّـمــــا هل أنادي؟لا..أظُنُّ الصّوتَ وهمي
إنَّه صـــــوتي..ويبــدو غـــيــره حين أُصغي باحثاً عن وجه حلمي
من أنا؟..أسـألُ شخصـاً داخلي: هل أنا أنت ؟ ومن أنت؟ وما اسمي
....
داخلـي يســقُط في خــارجـه غربتي أكبر من صوتي وحجمي

وقد يتخذ سمت المتتابعات دون رابط شكلاً آخر يتمثل في تتابع مفردات تشترك في بناء تركيبي واحد ، فتنثال متعلقات متعددة لمتعلق واحد . ومن ذلك «حواريَّة الجدران..والسجين» (١) :

هيَّــا يا جُـدران الغـرفـــه قـولي شيئاً : خبراً ، طرفـه
تاريخــاً منسـيّــاً ، حُلـمــاً مـيعـاداً ، ذكرى عن صدفـه
أشـعـاراً ، سـجـعاً، فلسـفـة بغــبــار الدهشــة مُلتــفَّــه
أنغــامــاً تعلُو قـامــتُــهـا وتحلُّ ضـفـائرهـا اللهـفـه
هيَّــا يا جُـدران ابـتــدعي أصــــواتاً ، إيماءً وجــنـفـــه
فــجّـــاً أسـطوريّاً أرجـــو من نـبت غــرابتــه قـطفـه
أشــواقــاً، أخـيـلةً حُـبلى كـوباً غـيـبـيـاً أو رشـفــه

فالمتتابعات المنصوبة (خبراً ، طرفة، تاريخاً ، حلماً، ميعاداً، ذكرى ، أشعاراً ، سجعاً، فلسفة ، أنغاماً) عاملٌ فيها فعل القول ،

---

(١) ترجمة رملية : ١٠٣ .

معطوفة على (شيئاً)، غير أنها لم توصَل وإنما تتابعت بشكل أوحى برغبة (السجين) في التآلف والأنس إلى أيِّ شيء ، ومثلها منصوبات الفعل ابتدعي (أصواتاً، إيماء ، وجفة، فجاً ، أشواقاً ، أخيلة ، كوباً، رشفة).

ولعل الرابط المتوقَّع هو «أو» بما له من دلالة تخييرية ، لأن السجين لا يريد تلك الأشياء كلَّها - بالضرورة - وإنما يكفي لإيناسه واحد منها لو كان! ولذا فهو يُتيح للجدران حرية واسعة للاختيار ،لانه حُرِمَ تلك الحرية ، ولم يبق له إلا أن يوسعها - على المفارقة - للجدران التي تسلبه حريته ، رغبة في تبديد الوحشة بأي شيء . إنه معزول عن العالم، مفرد في زنزانة .فلعل له في تعداد الأشياء وتكثيف تتابعها أنساً شعورياً . الأمر الذي يُمكن معه القول بأنَّ اختفاء الرابط (أو) من حيث هو أولاً ، ومن حيث كونه دالاً على الاختيار ثانياً، إنما يعادل انقطاع علاقته بالعالم ، وسقوط حريته/الاختيار.

ومثل هذا كثير في شعر البردوني، منه تجسيد (النفي) في تتابع ما ينفي الإحساس بالزمان والمكان أو التجريد منهما :

يمانيُّـــــون يا أروى ويا ســـيف بن ذي يزنِ
ولكنَّا برغـــمِكُمـــا بــلا يُـمْـن ، بـلا يَـمَـنِ
بـلا مـــاضٍ، بـلا آتٍ بلا سِـــرٍّ ، بـلا علَـنِ (١)

(١) السفر إلى الأيام الخضر : ٤٧ .

فـقـولـه «بلا يُمْن ، بلا يَمَن ، بـلا مـاض، بلا آت ، بلا سـرّ ، بلاعلن» . تكثيفٌ بالتتـابع ، للفقد ، عمقه اختـفاء الرابط ، فدلَّ على فَقْد الانتماء للوطن (= النفي).

لكنَّ ذكـر الرابط النَّسـقي، في سـمت المتـتابعـات ، يُوظَّف ، كالحذف ، في صميم التلاقح بين الـتركيب والدلالة، ليؤدِّي وظيفة تُباين ما تقدَّم ، ومن نماذجه (عازفُ الصَّمت) (١).

أطلـتَ هُنـا وهنـاك الوقـــوف   تُلَبـي طيوفـاً وتدعـو طيـوفْ
وفي كـل جـارحـــة منك فكر   مُضـيءٌ وقلب شـجيٌّ شـغُوف
تُـغـنـي هـنـا وتـنـاجـي هـنـاك   وتغـزل في شـفـتيك الحُـروف
وتـهـمسُ حتى تُعـير الصـخُور   فـمــاً شـــادياً وفــؤاداً عطُوف
وتُعطي السُّـهـول ذُهُول النَّبيِّ   وتُعطي الرُّبى حَيْـرَة الفيلسوف
تُـلـحنُ حـتَّى تراب القُــبــور   وتعـزف حـتَّى فـراغ الكُهُـوفْ
وتُفني وجـوداً عـتيـقـاً حـقيـراً   وتبني وجـوداً سـخيـاً رؤوف
وتغــرس في مـقلتـيك الرُّؤى   كُـــرومـــاً تمدُّ إليك القُـطوفْ
وترنو وترنـو وعـيناك شــوقٌ   هتـوفٌ يُناجـيـه شـوْقٌ هتُـوف
وأنـت حـنـينٌ يـنـادي حـنـيـنـاً   وألـف ســـــؤال يُـلـبِّي ألـوُف
ودنـيـــــاك عشٌّ يـغـني ثـراه   فتـخضرُ أصداؤه في السُّقُوف

(١) المجلد الأول : ٥٧٩ .

إنَّ بين جُمل هذا النموذج تتابعاً ، ولكنَّه ينماز عن تتابع النماذج السابقة بما بين جُمله وتراكيبه من رابط ، يتمثَّل في تلك «الواوات المتتابعة التي تربط الجزئيَّات بعضها ببعض ، وتربط الصور بعضها ببعض، حتى تكون هذا المعمار الفني المتماسك» (١). فذكر الرابط هنا ، إنَّما عادَلَ ، شعورياً ، ارتباط (عازف الصمت) وجدانياً بالأشياء والأحياء على النقيض من فقدانه مع حذف الرابط وفقدانه في سياقات أخرى.

ومما يلحظ في سياقات ذكر الرابط أنه قد يُكثر من (العطف) في أبيات متتالية تماماً كالذي لُوحظ في سياق الحذف. ومن ذلك مثلاً:

لكنَّ في صَدْري دجى الموتى وأحزان البيُوت
ونشيج أيتام بلا مأوى، بلا ماء وقوت
وكآبة الغيم الشتائيْ ، وانحناء العنكبوت
وأسى بلا اسم..واختناقات بلا اسم أو نُعُوت(٢)

إن (الواوات) في هذا البناء دالَّة على أن تلك المعطوفات موصولة بـ (صدره) ضاغطة عليه . وتتضح قيمة هذه الوسيلة عندما نحاول حذف هذه الواوات، فتغدو تلك المعطوفات متناثرة

(١) الشعر بين الرؤيا والتشكيل : د. عبدالعزيز المقالح : ١٩٣ .
(٢) لعيني أم بلقيس : ٥-٦ .

دون رابط ، فلا نشعر بضغطها متجمعة كابسة على صدره. فإذا كان ذلك كذلك، فإنَّ لهذا الإجراء وظيفة يستثمرها الشاعر لتغدو سمة يُلح عليها مُجيداً توظيفَها محكوماً بالسياق.

(٢)

ويرتبط بهوس التكرار وسمت المتتابعات ما يمارسه الشاعر من قلب للتراكيب (١) لإنتاج دلالات يشفُّ عنها السِّياق. ومن توظيفاته لهذا الأسلوب قوله :

يمانيُّون في المنفى ومنفيُّون فِي اليمن (٢)

فالتركيبان في الشطرين مُتماثلان لكنَّ كُلاًّ منهما مقلوب الآخر ، إذا تتبادل مفردات كُل منهما مواقع بعضها بعضاً، غير أن المهيمن في كليْهما هو (المجرور) الذي يُمثل عنصراً مفارقاً بالتقابل بين (اليمن) بوصفه وطناً ومُستقَراً، وبين (المنفى) بوصفه نقيضاً للوطن والمُستقر . فينتج عن ذلك التقابل ما يُفضي إلى المطابقة التي يرسخها قلب التركيب مركز ذلك الإجراء :

١- يمانيُّون / في المنفى

٢- منفيُّون/في اليمن

(١) يُعرف في التراث البلاغي والنقدي بالعكس أو التَّبديل وهو (أن تعكس الكلام فتجعل في الجُزء الأخير منه ما جعلته في الجزء الأول) ينظر : كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري : ٣٧١ .

(٢) السفر إلى الأيام الخضر : ٤٨ .

فالجملة الأولى جملة خبرية ليس لها حدة تأثيريَّة، غير أنَّ قلب التركيب في الجملة الثانية هو الذي يولِّد السِّياق الأسلوبي ، وفقاً لفرضيَّة ريفاتير من حيث هو «نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقَّع» (١). وهنا ، تحديداً ، يُفضي ذلك التماثل التركيبي إلى تماثل آخر دلالي، يغدو به (المنفى) مماثلاً بل مطابقاً لـ (اليمن)/الوطن. ويكون التماثل أو التطابق بين (يمانيُّون) و(منفيُّون).

فالـ (يمانيُّون) = (منفيُّون)

و(المنفى) = (اليمن)

ويرفد النص هذه الدلالة في سياق التقابل المُفضي إلى التطابق بين عناصر التركيبين ، بقوله :

جنُوبيُّون في (صنعا) شماليُّون في (عدن)

فاليمانون (الجنوبيُّون والشماليُّون) منفيُّون في اليمن (صنعاء وعدن) ، على ما في ذلك من مفارقة أنتجها قلب التركيب.

ومن ذك قوله في نص آخر :

المكان الآن ، والآن المكان والذي كان غدا بالأمس كانْ (٢)

إن القلب هنا يتواشج مع فوضى الإسناد في العلاقات

---

(١) معايير تحليل الأسلوب : ميكائيل ريفاتير : ٥٦ .

(٢) ترجمة رملية : ٢٦٣ .

اللغوية، فمن تقاطُع مكونات التركيب المتطابقة لغوياً في الصدر يتشكَّل تقابل في السياق :

المكان الآن

والآن المكانْ

فإذْ يُكسر التوقُّع بأن يُخبر عن (المكان) بما لا يشاكله بل يُضادُّه ، (= الآن) يبرز المنبه الأسلوبي الذي يُعضد بالعطف على تلك الجملة بقلب عنصريها ، فيُخبر عن (الآن) بـ (المكان).

غيرَ أنَّ ما يغدو أكثر إثارة ما يتمثَّل في ما يسمِّيه كمال أبوديب الإقحام (Juxtaposition) الذي ينشأ من وضع مكونات غير متجانسة في بنية لغوية متجانسة (١)، وذلك في عجُز البيت :

والذي **كان غداً** بالأمس كان

فثمة تنافر بين (كان) الذي انقضى ، وبين (غداً) الذي لمَّا يأتِ بعدُ، ثُمَّ الإخبار عنه بالانقضاء (بالأمس كان).

وقد أسهم قلب التركيب في تعميق الأثر ، ويمكن تبيُّن صورته على هذا النحو الدال :

(الذي) كان غداً

بالأمس كان

فـ(كان) تُمثل مُفتتحاً للتركيب ومختتماً :

كان .....

..... كان

---

(١) يُنظر : في الشعريَّة : ٣٧ .

فثمَّة تطويق للزمان والمكان ؛ ما مضى وما سوف يأتي ، مما يُكثف الإحساس بالعدم أو العبث. فكُلٌّ شيء انتهى ؛ الماضي والحاضر والمستقبل . فلا أمل يُرجَّى . ويُفسِّر ذلك قوله في قصيدة أخرى :

لماذا الذي كان مازال يأتي؟ لأنَّ الذي سوف يأتي ذهب (١)

وهو قول متجانس البنية نحوياً ، مُتنافرُ العناصر ، وهنا مكمن المنبه الأسلوبي.

(٣)

هكذا تخلق النصوص سياقاتها الأسلوبية عبر إجراءات متنوعة تعتمد المفاجأة وكسر التوقُّع . ومن ذلك «العدولُ عن أعراف الجملة العربية أو ما يسميه محمد مفتاح التشويش على ترتيبها (٢). ذلك أن «التأثير الأسلُوبيَّ يتلاشى حيثُ يكون الترتيب - أيّ ترتيب - عادياً» (٣) . ونماذجه كثيرة في شعره ، منها قصيدتُهُ (ألوانٌ مِنَ الصَّمْتِ) (٤) :

١- مِثلِ طِفْلٍ حالم يصحُو ويغفُو يرسُبُ الصَّمتُ بعينيه ويطفُو
٢- ينطوي خلف تلوِّي جلده كعُقاب ينتوي الفتك ويعفُو

(١) السفر إلى الأيام الخضر : ٢٠ .
(٢) ينظر : تحليل الخطاب الشعري : ٧٦ .
(٣) بنية اللغة الشعرية. جان كوهن : ١٨٨ .
(٤) السفر إلى الأيام الخضر : ١٠١ .

٣- يهمسُ الإنشاد، ينسى صوتهُ   يتزيّا بالهوى ، يحنُو ويجفُو
٤- يحتسي أنفاسه ، يُرسلُها   زُمراً كالنَّحْل ترتد وتهفُو
٥- ينحني ،يرحل في لحيته   جاثياً ينجر. يغبرٌ ويصفُو
٦- بعضه ينسلُّ منهُ ، بعضُهُ   يمتطي أطراف كفّيه ويقفُو
٧-صرخة المذياع تُدمي هجسهُ:   قاتَلوا ، في قُبرُص اليوم، وكَفُّوا

يُشوِّش البيت (١) على رتبة الجملة الفعليَّة ويخرُق معيارها (فعل + فاعل + متعلق) فتغدو صورتها (متعلّق + فعل + فاعل + متعلّق)، وليس ثمَّة متقضى تركيبيٌّ أو إيقاعيٌّ يستدعي ذلك التَّشويش ، فبالإمكان أن يغدو الصدر عجُزاً. والعجُز صدراً. فتحفظ للترتيب معياريته هكذا :

يَرسُبُ الصَّمتُ بِعينيه ويطفُو   مِثل طفل حالم يصحو ويغفو

لكن ذلك التشويش كان منبها أسلوبياً. ولإحداث أثر مضاعف بني البيت (٢) على هيئة معاكسة لهيئة البيت (١)، بالعودة إلى الترتيب المعياري (فعل + فاعل + متعلق)، ثم توالت الأبيات (٣،٤، ٥) متماثلة نسقياً، ثم كسر ذلك النسق المشبع بأنْ شُوش على الرتبة في البيتين : (٦، ٧) : فاعل + فعل + ...

بعضه + ينسلُّ + ...

بعضه + يمتطي + ...

صرخة المذياع + تدمي + ...

وهكذا لا يثبت النَّص على نسق أو هيئة نمطيَّة واحدة ، فيخلق التحول إلى نسق آخر أو هيئة أخرى سياقاً أسلوبياً ما.

ومن اللافت في هذا النموذج أن ثمة حضوراً مكثفاً للفعل المضارع : (يصحو ، يغفو ، يرسب ، يطفو ، ينطوي ، ينتوي ، يعفو ، يهمس ، ينسى، يتزيا ، يحنو ، يجفو ، يحتسي، يرسل ، ترتد ، ينحني ، يرحل ، ينجر ، يغبر ، يصفو ، ينسل ، يمتطي ، يقفو ، تدمي) ، لكنه يكسر بالانتقال ليس من الجملة الفعلية المعيارية (فعل + فاعل + ..) إلى المشوش عليها (فاعل + فعل +..) فحسب ، ولكن بالانتقال من زمن إلى آخر مغاير ؛ من المضارع الى الماضي بكثافة تعادل كثافة المضارع أو تدانيها :

٧- صرخة المذياع تدمي هجسه   قاتَلوا ،في قبرص اليوم ،وكفُّوا

(استحالوا ، هبطوا ، خفوا، ارتدى، دخلوا ، جفوا ، حشدت، ركض ، حفوا ، أنبتت ، اصطفوا، صفوا ، وثبوا ، انثنوا ، احمروا، رفوا ، قرر ، تابوا ، عفوا ، استشفوا ، انتهت، استراحوا، غنوا، زفوا)

ثم يكسر سياق (الماضي) بالعودة إلى المضارع في آخر بيت :

١٦ – يخلع الصمت هنا ألوانه   يتعب التمزيق فيها ثم يرفو

ويمكن تمثل صورة الانتقالات على هذا النحو :

مضارع ــــــــ /ماضٍ ــــــــ /مضارع

ويفضي التأمل في شيوع المضارع أو الماضي في بعض نصوصه ، إلي تبيُّن توظيف خاص للفعل يخرق أعرافه بأن تفرغ صيغته سياقياً من دلالتها على زمن مخصوص ، لتدل على نقيضه، ذلك أنَّ «الفعل العربي لا يفصح عن الزمان بصِيَغِه ، وإنما يتحصل الزمان من بناء الجملة، فقد تشتمل على زيادات تعين الفعل على تقرير الزمان في حدود واضحة»(١)

ومن نماذج ذلك الإفراغ السياقي قصيدته (دويُّ الصمت) (٢) ، ومنها :

ما الذي يدوي هنا؟ لا شيء يبدو   كان يبكي الصمت للصمت ويشدو
كان ينساق جدار موثق   بجدار ..وأنين الطين يحدو
كان يرقى ثم ينحط الحصى   مثلما ينشق تحت الرمح نهد
وينث الركن للممشى صدى   مثلما ينحل فوق التبن عقد
تخرج الأشياء من أوجهها   ترتدي أخرى، ووجه الحزن فرد
وتقول الريح للريح : إلى   أين جئنا ، وإلى أين سنغدو؟

تشيع في هذا المقطع صيغة المضارع أكثر من غيرها (١٥ مضارعة :٤ ماضية)، بيد أن شيوعها ذاك – منظوراً إليه من

---

(١) الفعل : زمانه وأبنيته،د. إبراهيم السامراني : ٢٤ .
(٢) زمان بلا نوعية : ١٣٣ .

زواية دلالتها على الحاضر – إن هو إلا وهمي شكلي ، يتحقق فيه عدول أسلوبي تنتهك به دلالته الزمانية ، فينتقل بها من الدلالة على الحاضر إلى الدلالة على الماضي في عشرة أفعال منها ، هي : (يبكي ،يشدو ، ينساق، يحدو ، يرقى، ينحط ، ينث ، تخرج، ترتدي ، تقول) فقد أخلصها للدلالة على المضِيِّ أن سُبقت بفعل ماض تكرر ثلاث مرات :

كانَ يبكي...ويشدو

كانَ ينساق...

كانَ يرقى..ينحطُّ....

وهي، بعدُ ، في تتالٍ وتتابع افتتحت به جمل أساسية ثم عطفت عليها جملٌ أخرى.

وبإضافة هذه الأفعال إلى الماضية صيغة وزماناً (كان × ٣ ، جئنا) يغدو إجمال ما يدل على الماضي، في هذا النموذج ، أربعة عشر فعلاً من مجموع أفعاله الـ (١٩) فيبقى من صيغة المضارع خمسة أفعال ، اثنان منها مضارعان صيغة وزماناً ، (يدوي، يبدُو) ، ويخرج فعلان آخران من دلالتهما على المضارعة . فالزمن ملغى فيهما : (ينشق، ينحل) أما الفعل الأخير فمضارع مسبوق بالسين فتخلص دلالته إلى المستقبل.

إنَّ دلالة الزمن ، في هذا الاستخدام ، تتجه إلي توكيد دلالة العنوان (دوي الصمت) ، فكأنما شيوع المضارع ، شكلياً، تعبير

عن (الدويّ) بما هو ضجة وحركة وحيويَّة ، أمَّا (الصمت) بما هو انقطاع وسكون وجمود وهمود ، فإنما يجد التعبير عنه في دلالة (الماضي) فتكون الحال أن ثمة دوياً ولا دويّ، فينتفي الدوي من حيث ينبغي له أن يتأكد. الأمر الذي ينسجم وتنافر عنصري التركيب في العنوان.

ولعل ما يسوغ هذا القول أن في المصاحبات اللفظية المنبثة في النص صدى دلالياً لذلك : (الصمت ، جدار موثق بجدار ، وجه الحزن فرد ، الأطلال ، تنمحي الساعات ، ما للآن بعد ، مات وقت الوقت) وغيرها من ضروب الاتساع.

وقد تخرق أعراف استخدام الفعل الماضي فتخلص دلالته ،زمنياً، على آت لا ماض ، ومن ذلك،النموذجُ التالي من قصيدته (الآتون من الأزمة) (١) :

يا حزانى ، يا جميع الطيبين   هذه الأخبار من دار اليقين
قرروا ،الليلة ،أن يتجروا   بالعشايا الصفر ،بالصبح الحزين
فافتحوا أبوابكم واختزنوا   من شعاع الشمس ما يكفي سنين
وقَّعُوا مشروع تقنين الهوى   بالبطاقات لكل العاشقين
ما ألفتم مثلهم أن تعشقوا   خدر الدفء ، لكم عشق ثمين
قرروا بيع الأماني والرؤى   في القناني، رفعوا سعر الحنين

(١) وجوه دخانية : ٧٠ .

فتحوا بنكين للنوم ، بنوا مصنعاً يطبخ جوع الكادحين
إنكم أجدر بالسهد الذي يعد الفجر بوصل الثائرين
بدأوا تجفيف شطآن الأسى كي يبيعوها كأكياس الطحين
علّبوا الأمراض ، أعلوا سعرها كي يصير الطب سمساراً أمين
حسناً ،تجويعكم تعطيشكم إنما الخوف على الوحش السمين

فالأفعال الماضية في الجمل التالية :

- قرروا الليلة ، أن يتجروا...
- وقعوا مشروع تقنين الهوى...
- قرروا بيع الأماني والرؤى...
- رفعوا سعر الحنين...
- فتحوا بنكين للنوم ...
- بنوا مصنعاً يطبخ جوع الكادحين...
- بدأوا تجفيف شطآن الأسى...
- علّبوا الأمراض ...
- أعلوا سعرها ...

هذه الأفعال كلها بصيغة الماضي، لكن السياق أفرغها من دلالتها الزمانية على الماضي، وأفضى بها إلى الدلالة على المستقبل. فالحدث - الخبر يبدأ من حيث يظن أنه انتهى ، فثمة استمرارية لحدث لم ينقطع في كل منها. ولعل ما يرفد ذلك يكمن في ما مس التراكيب من عدول مظهره المنافرة في تعالق عناصرها، وتحديداً

بين الفعل والمفعول به أو (الـمُعَاني) (١). إذ لا انسجام بينها قبل المؤالفة بينها في تركيب ، وليس بينها من جامع سوى قدح المجاز.

ولقد رفدت الدلالة على المستقبل بدلالة الزمن في فعل (الأمر):

فافتحوا أبوابكم واختزنوا   من شعاع الشمس ما يكفي سنين

أي أن تلك الأخبار إنما هي نبوءات ينبغي لأولئك الحزانى الطيبّين أن يُعدُّوا لها عدة، فهيَ آتية من دار اليقين . إذ لو لم تكن كذلك لكان من العبث أن يوظف (افتحوا ، اختزنوا ، ما يكفي سنين (قادمة)..) ، لأن كل شيء قد تم وانقضى.

هكذا ينتج السياق دلالة الفعل بأن يفرغها من الدلالة المخصوصة لها قبل النص ، ويحملها دلالة أخرى تنسجم ودلالة النص العامة.

(٤)

ومثلما ارتبط هذا الإفراغ السياقي لصيغ الأفعال ، لديه، بسمت تتابعي ، فإن حيدة الاستفهام في التركيب عن إنجاز ما قرر له وفقاً للمبادئ اللغوية بأن يجنح للتعبير عن موقف ما ،أو حالة ، أو شعور ما ، كثيراً ما ترتبط بما لديه من هوس بالتكرار والتتابع أيضاً، ويكشف هنا ، عن أزمة في الشعور وحيرة في العقل، وتعطش إلى حقيقة غائبة تُستقصى(٢).

---

(١) يُطلق د.محمد مفتاح (المُعاني) على ما وقع عليه الفعل بقطع النظر عن نصبه – كما هو المفعول به النحوي – أوجره (ينظر : تحليل الخطاب الشعري: ٧٧).

(٢) ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات ،محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١ : ٣٥٠ .

إن للاستفهام أنماطاً تعتمد التتابع من حيث توظيف أدواته سواء ما كان منها في مستهل القصيدة (١) ، أو في ثناياها ، أو في خاتمتها .

(أ) : فقد يخرج الاستفهام موحد الأداة كقوله :

لماذا المقطف الدّاني بعيد عن يد العاني
لماذا الزهر آنيٌّ وليس الشوك بالآني
لماذا يقدر الأعتى ويعيا المرهف الحاني(٢)

(ب) : وقد تُنَوّع أدواته في جزء من القصيدة مثل :

لماذا يبرق الأدجى؟ لماذا يخمد الأنصع ؟
لماذا أعشب المبكى ؟ لماذا أجدب المرتع؟
لماذا الدُّرُّ في الأعنا ق ، و الأحجار في المقلع؟
وهل هذا سوى هذا؟ من المخدوع والأخدع؟
لماذا أرتجي أمراً ويأتي عكسه أسرع؟
وأين الفرق بين القبر والملهى؟ من الأفظع؟ (٣)

---

(١) لعل من المفيد الإشارة هنا الى إكثار البردوني من الاستهلالات الاستفهامية سواء ما كان منها بيتاً أو بيتين أو أكثر ، فقد تفوق تلك الاستهلالات ربع الديوان كما في : (مدينة الغد ، لعيني أم بلقيس ، كائنات الشوق ، رواع المصابيح) وأكثر الأدوات المستخدمة بحسب تواترها في استهلالاته في عموم شعره (من ، الهمزة ، أين، كيف ، لماذا..).

(٢) كائنات الشوق : ١٥ .

(٣) زمان بلا نوعية : ١٥٢ .

(جـ) : أو في بدايات مقاطع القصيدة مثل :

٥- أيها الليل..أنـادي ، إنمـا **هل** أنادي؟ لا.أظن الصوت وهمي(١)

...

٨- أيها الحارس ، تدري **من** أنا ؟

...

١٥ - **من** أنا ياتكس؟

...

١٨- عاجن الفرن..**أ**تدري؟

...

٢١- **ما** الذي أفعله ؟

...

٢٧- **من** هنا أسأله ؟ **من ذا** هنا ؟

وقد تنوع الأدوات في قصيدة كاملة ، ونموذج هذا التنويع قصيدته «كائنات الشوق الآخر».

ولعل الجامع بين تلك النماذج أن ليس بها استفهامات أصليَّة . فهي تحمل - بعدولها - دلالات ضُمِّنتها في سياقاتها. فالنموذج (أ) تبدو فيه (لماذا) مرتكزاً للجمل في الأبيات، وظف لإبراز

(١) وجوه دخانية : ٩٤ - ٩٩ .

مفارقة الإنكار ، ومن هنا كان توحيد الأداة، فالثابت، في التركيب، هو أداة الاستفهام ، والمتغيِّر هو جمل الأبيات الثلاثة :

لماذا ← المقطف الداني بعيد عن يد العاني
لماذا ← الزهر آنيٌّ ، وليس الشوك بالآني
لماذا ← يقدر الأعتى، ويعيا المرهف الحاني

فإذا تم إسقاط (لماذا) ، إجرائياً، تكشَّفَ المعنى المتخفِّي وراء تركيب الاستفهام الظاهري ، الذي يقرِّر – من حيث يستفهم – تلك الحقيقة /المفارقة التي بنيت عليها القصيدة (١).

ولعل هذا الاستهلال كان عنصر تشويق يحفز المتلقي ويثير توقعه الذي يصدم بتنوع الاستفهامات وكثافتها في الأبيات اللاحقة، الأمر الذي يكشف عن حيرة غالبة وقلق عام ونزعة الى الاستقصاء ، وتعطش إلى حقيقة يُطمأنُّ إليها (٢) ، وهو ما يلحظ في النموذج (ب) ، الذي يدل تنوع أدوات الاستفهام فيه على تعدد في المواقف الشعورية ، وتنوع. لكنَّ تلك الاستفهامات إنما تكتسب أهميتها من اقتران تتابعها بالتوظيف المجازي المعتمد صور

---

(١) وإلى مثل ذلك أشار عبدالودود سيف في قراءته دلالة السؤال والنداء في (كائنات الشوق الآخر). يُنظر : مجلة الثقافة ، صنعاء ، العدد (٤) عدد خاص ، البردوني الرائي، السنة (٢٤)، يوليو ١٩٩٦م : ١٨ .

(٢) يُنظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٣٥٢ .

المفارقة الضديَّة :

(يبرق ≠الأدجى/يخمد ≠ الأنصع/ أعشب ≠ المبكى /أجدب ≠ المرتع)

ويكشف تنويع الأدوات في بدايات المقاطع ، وفي ثناياها عن تنوع المواقف الشعورية ، وعن تمزق الذات المستفهمة ، في النموذج (جـ) : (هل؟ من أنا؟ أتدري؟ ما الذي؟ من هنا ؟ من ذا؟..) .

ويبرز الاستفهام بوصفه مهيمناً أسلوبياً في النموذج الأخير : (كائنات الشوق الآخر) فمستهلُّها يقع في اثني عشر بيتاً ، الثلاثة الأولى موحدة الأداة (لماذا)، وقد تقدم ذكرها ، أما التسعة الأبيات الأخرى فتتنوع أدواتها :

أيستسقي الدم الصادي ندى أم خنجراً قان
أيخشى الرعب رجليه أيحذر كفَّه الجاني
ألا يستفسر المصبا ح **كيف** دخيلة الراني
و**ما** معنى أسى الشاكي و**كيف** مخافة الهاني
و**هل** يستوطن المبنى حشاه أم يد الباني
أيدري السُّوق والعجلا ت ، **من** ذا يحمل الثاني
و**من** أهدى إلى الأجدى خطى المضنى أم الضَّاني
و**هل** سجَّادة الأفعى نقيض المرقد الزَّاني
و**كيف** يوسوس المُفْني و**ماذا** يحلم الفاني

يمثل هذا الاستهلال مناجاة بصوت عال ، تُكسر بالانتقال المفاجئ إلى الحوار – كما سيأتي – إنَّما ثمة جامعٌ بين تنويع الأدوات في المستهل (المناجاة)، وفي (الحوار) يحكي ، في كليهما ، رغبة أو بحثاً عن مسارب إلى منطقة التَّوق/الحُلم . وفي طريق الوصول / البحث عن تلك الغاية/الحلم،يتشكل النص تشكلاً استفهامياً يدل على عناية وتوظيف يعي قيم المتغيرات الأسلوبية في سياقاتها ، بحيث يمكن رصد ستة مفاصل رئيسة يمثل كلٌّ منها دفقاً متجدداً لاستفهامات حائرة :

– أ أستفتيك يا أشجار؟...

– أيا بُستان هل تصغي؟...

– أ أستبكيك يا مقهى؟...

– أيا بيتاً هُنا في القلب كيف أبثُّ تحْناني؟

– أ أدنُو منك يا مَرسى؟..

– ألا يا كائنات الشوق أين ترين شطآني؟..

ثم تختم القصيدة بمناجاة استفهامية حائرة مثلما استهلت بمناجاة استفهامية حائرة أيضاً دلالة على امتداد مدى القلق والحيرة إلى حيث لا نهاية ، أي أنَّ نهاية القصيدة لم تمثل نهاية للشواغل . الأمر الذي تتَّسع له الدلالة وتنفتح.

(٥)

وتدخل لعبة الضمائر في صُلب فرضيّة السياق الأسلوبي، بالمعنى الريفاتيري، متمثلة في توظيف (الالتفات) بوصفه عدولاً عن غيبة إلى خطاب ، أو تكلُّم أو العكس (١). فثمة قصائد غير قليلة، في شعر البردوني ، تتبادل فيها الضمائر المواقع والوظائف فإذا الضمير (أنت) يؤدي وظيفة الضمير (أنا) مثلما يؤدي الضمير (هو) وظيفة الضمير (أنا) أو العكس ، وهكذا.

وعلى أساس من ذلك تُصنَّف القصائد فثمة ما يسمى بـ (قصيدة التخارج) (٢) التي تُخاطب فيها الذات تحت قناع الآخر الذي هو الشاعر نفسه، وقد خرج عن ذاته، بأفتراض مخاطب غيريّ هو نفسه قناع من أقنعته الذاتية ، وثمة (قصيدة القناع) التي تستعمل الضمير (هو) سواء كان اسماً صريحاً مثل شخصية أسطورية ، أو تاريخية ، أم ضميراً غائباً ، لتعني شخص المتكلم (أنا) ، أو العكس ، فتقول (أنا) لتعني (هو)، حيث يلبس الشاعر قناع شخصية يريد أن يصفها وصفاً داخلياً (٣)، فيُحملها «آراءه ومواقفه ، تماماً كما يفعل المسرحي الذي يختفي

---

(١) ينظر مثلاً : التعريفات : الشريف الجرجاني: تقديم : د. أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦م :٢٦ .

(٢) أقنعة النص : سعيد الغانمي : ٥٩ وما بعدها.

(٣) نفسه : ٥٩ .

وراء أشخاص من صنعه، يتولَّون نقل كافة ما يريد أن يقوله ، أو يوحي به» (١).

غير أن السياق الأسلوبي لا يتولَّد إلاَّ من قطع سياق ضمير ما بالانتقال غير المتوقَّع إلى سياق ضمير آخر مُغاير. فمن مظاهر تحقُّق أسلوبية الالتفات في قصيدة (التخارج) البردُّونيَّة ما ينتج عن كسر العلاقة بين سياق النص من جهة ، والعنوان ، بوصفه سياقاً، من جهة أخرى ، كأن يُخالَف بين (الغيبة) في العنوان ، و(الحضور) في النص، أو العكس مع اتفاقهما فيما يُحيلان إليه. ومن ذلك قصيدته (زامر القفر العامر) (٢). التي يُنبئ عنوانها بإخبار عن غائب ، بيد أن النص يكسر التوقُّع، بالعدول عن تلك الغيبة إلى الحضور :

تُغَنِّي؟..**أغانيك** بين الركام عيون يفتتهنَّ الزِّحام
نهود تساقط مثل الحصى جباه يمزقُها الارتطام
وأنت تغني بلا مبتدا بلا خبر عن دنو الختام

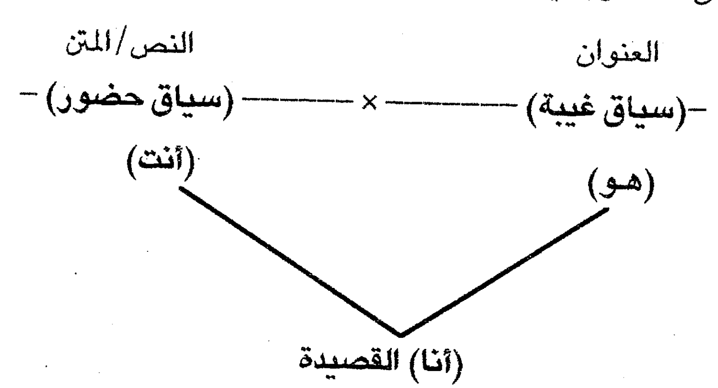
---

(١) دير الملاك : د. محسن أطيمش : ١٠٣ .
(٢) وجوه دخانية : ٩ . وتنظر نماذج أخرى :
(كاهن الحرف) : مدينة الغد : ١٤٢ .
(مناضل في الفراش) : السفر إلى الأيام الخضر : ٧٠ .
(بغيض العمشي): زمان بلا نوعية : ٤٥ .
(مصطفى) : كائنات الشوق : ١٧٨ .

وتتوالى الأبيات موحدة الضمير : (وجهك ، تُغنّي، جلدك، لأنك..حروفك، كعينيك، تزمِّر (أنت)، جئت، أغانيك، مُناك، بقلبك، تُغني) ، إلى نهاية النص :

هواك اعتناق النَّدى والغصون   لأنَّ **غرامك** غير الغرام
تموت أسى ، كي **تشيع** السرور   **تُغنّي** – **وأنت** القتيل – السَّلام

بيّنٌ أن المخالفة بين العنوان والنص /المتن (غيبة – حضور) هي التي أحدثت ذلك الأثر ، وأن النص حافظ على وحدة الضمير ، مثلما كان الإرجاع في كل من العنوان والنص واحداً ، الأمر الذي يسوِّغ الالتفات إلى هذا (الالتفات)، وتبيُّن علاقة سياق الغيبة بسياق الحضور فيه ، من حيث الإرجاع على النحو التالي :



فسياق الغيبة (هو) يرجع إلى (أنا) القصيدة.

وسياق الحضور (أنت) يُرجع إلى (أنا) القصيدة .

فمـا دام الإرجاع في كليهمـا إلى (أنا) القصيـدة فإنَّ ذلك يعني أنَّ التـخـالُف بينهـمـا ينتـهي إلى التطابق في (أنا) القـصـيـدة الذي اتخذهمـا قناعاً شعرياً للذات . وأسـهمت (لعبة) الضـمائر في خلق دلالة الفعل الحـضوري بالانتقـال من الغيـبة إلى الخطاب(١). لتدل على المتخفي وراء غلالة الالتفات.

لكن ما وظيفة هذا الإجراء/المخالفة؟

إنها وظيفـة «تضليليَّة توحي بأن الشاعر يـخاطب آخر في حين أنه في الحقـيقة. يخـاطب ذاته...وقد خرج عن ذاته فـصار يصفـها بالغـربة الخارجية»(٢). المُتسـمـة بحـضـور فـاعل ، في النص ، مواجه، رافض، يتناقض مع ما يوحي به من غياب الفعل أو عبثيته في تنافر التركيب الوصفي في العنوان (القفر العامر).

وتتضح قيـمة ذلك الانتقال أكثر كلمـا تمت المساوقة بين النص والعنوان ضـميـرياً فابدلت الصيـغة ، افـتراضـاً ، من الخطاب إلى

---

(١) ثمـة ما يـباين بين هذا الإجـراء – كمـا في المثال – وبـين ما شـاع في الشعر العربي وقرَّ ، من استهلال بمخـاطبة الذات خطاب الآخر ، فيما يعرف بـ (التـجريد) يتـمثل في كـون القصـيدة المعاصـرة تنماز عن القـديمة بنسـج عـلاقـة جـديدة، بين العنوان والمـتن، ترابطيـة تكامليـة، تفـاعليـة ، تمثل بديلاً مغايراً للتـقليد الاستـهلالي، ظاهرها الفصل ، بيـد أنها موصـولة ، يفتقـر فيها العنوان إلى المتن فـي تأويل الدلالة (يراجع التـجـريدُ في : المثل السـائر لابن الأثير : ٢ : ١٦٢ وما بعدها).

(٢) أقعنة النص : ٥٨ – ٥٩ .

الغيبة :

يُغَنِّي؟..أغانيه بين الرّكام

إذ ليس ثمة مقتضى تركيبي أو صوتي يحول دون اتّباع نسق العنوان (الغيابي) في النص كاملاً.

فإذا تمت المساوقة فإن الدلالة مع (الغيبة) ستميل إلى تغييب الفعل أو المواجهة، أو الرفض، فيغدو النص مُجرَّد إخبار عن زامر قفر عامر عابر . بيد أنّ الافتراق الذي تمَّ بين العنوان والنص قد حوَّل الدلالة من سلبية الغياب إلى إيجابية الحضور وفاعليَّته . الأمر الذي لا يتحقَّق في حال اتساق الغيبة عنواناً ونصاً.

وغير بعيد من هذا – استطراداً – لو وظف ضمير المتكلم (أنا) بدلاً من ضمير الغيبة أو الخطاب، فأخرجت القصيدة مخرج مناجاة (مونولوج) ، فقيل أفتراضاً :

أغني : أغانيَّ بين الركام

فسيكون الانتقال من الغيبة الى التكلم. وعلى الرغم من أن التكلم حضور كالخطاب ، إلا أنَّ الدلالة ليست هي هي ، كما تبدَّت في حضور الخطاب ، فَبِهَا من السلبيَّة ما بها ، ذلك أن (التغني) بصيغة المتكلم يبدو أقرب إلى الرفض المُغيب في خبايا الذات ، لا يملك وجوداً خارجها ، كما هو الحال مع ضمير الخطاب.

وهذا نموذج آخر للالتفات ، لكنّ الانتقال يتم فيه من التكلم إلى

الخطاب، في قصيدته (إلاَّ أنا وبلادي) (١):

تسلياتي كموجعاتي، وزادي مثل جوعي ، وهجعتي كسُهادي

وكؤوسي مريرة مثل صحوي واجتماعي بإخوتي كانفرادي

يبدو سياق التكلُّم مشبعاً في (تسلياتي ، موجعاتي، زادي ، جوعي، هجعتي، سهادي، كؤوسي، صحوي ، اجتماعي ، إخوتي ، انفرادي)، لكنَّ ذلك السياق يُقطع بما يغايره فيخيب التوقُّع بالانتقال إلى الخطاب :

والصداقات كالعداوات تؤذي فسواء من **تصطفي** أو تعادي

فيحدث الأثر الأسلوبي من تقابل عنصري التكلم والخطاب . ولكنْ لماذا تم ذلك الانتقال من التكلم إلى الخطاب ، حيث لا مقتضى تركيبياً أو صوتياً يستلزمه؟ فبالمستطاع بل المُتوقع أن يقال اتساقاً مع سياق التكلُّم :

والصداقات كالعداوات تؤذي فسواء من **أصطفي** أو أعادي

لو حدث ذلك لسقط النص في هوة التَّشبّع، إذْ «أنَّ الطاقة التأثيرية لخاصيَّة أسلوبية تتناسب عكسياً مع تواترها : فكلما تكرَّرت الخاصية في نص ، ضعفت مقوماتها الأسلوبية» (٢)،

(١) لعيني أم بلقيس : ١٤ .

(٢) النقد والحداثة : المسدي : ٤٩ .

وفقدت شحنتها التأثيرية تدريجياً.

وهكذا فإنَّ ذلك الانتقال من سياق المناجاة (المنولوج) بضمير التكلُّم (أنا) ، إلى سياق (التخارج) بضمير الخطاب (أنت) ، واستحالة الـ(أنا) ذاتاً أخرى ، إنما يدل على اغتراب الشاعر (=أنا القصيدة) عن ذاته . وتعضد هذه الدلالة لدى فحص شبكة الضمائر وتواترها في النص ، فثمة هيمنة واضحة لضمائر الـ(أنا) :

التكلُّم : (٥٢) ، الخطاب : (٢) ، الغيبة : (٦).

لكنَّ هذه الهيمنة وهميّة، مضلِّلة، ذات نتيجة عكسيَّة تماماً،فحضوريَّة الـ (أنا) ترشح غيابيَّة الـ (أنا) ذاتها ، وترسِّخ اغترابها وعدمها سياقياً (١):(داري) كـ(غربتي في المنافي)/(احتراقي) كـ(ذكريات رمادي)/(يا بلادي) (التي يقولون عنها)/(العصافير (في عروقي) جياع والدَّوالي والقمح في كل واد)/(في حقولي ما في سواها/ولكن باعت الأرض في شراد السماد).

وتكثُّف الدلالة في البيت الأخير :

هذه كلُّها بلادي..وفيها كُلُّ شيء..إلاَّ أنا وبلادي

مما يُعمق الحسَّ بالمُفارقة ،ويعضد دلالة الالتفات من (الداخل) حضور الذات ووجودها ، إلى (الخارج) ؛ غياب الذات وعدمها.

---

(١) يراجع النص في موضعه المشار إليه آنفاً.

وتمثل قصيدته (وردة من دم المتنبي) (١) نموذجاً للعدول عن الغيبة إلى التكلُّم والعكس. وتعد من قصائد (القناع) بمعناه الواسع . فقد تقنع فيها البردوني بالمتنبي، وتوزَّعت مقاطعها متقاطعة بين الغياب والحضور (هو - أنا) على الرغم من وجود ضمائر أخرى هامشية.

وينسجم هذا النموذج مع ما سبق من حيث الآلية المستخدمة في الإرجاع، وهو هنا إلى (المتنبي/القناع).

ومما يلاحظ عليه أنه يبدأ بضمير الغيبة (هو) الذي يُكسر بضمير الحضور (أنا)، وينتهي بالصيغة مقلوبة (حضور - غيبة):

البداية : غيبة ——— × ——— حضور.

النهاية : حضور——— × ——— غيبة .

وبين البداية والنهاية انتقالات تقابلية تولد سياقات أسلوبية . ولعل مقارنة أبيات البداية بالنهاية من حيث الانتقال في كليهما على حدة من الضد إلى الضد دلالياً مما يجلي قيمة الالتفات أسلوبياً في هذا النموذج :

أبيات البداية :

١- من تلظي لموعه كاد يعمى   كاد من شهرة اسمه لا يسمى

٢- جاء من نفسه إليها وحيداً   رامياً أصله غباراً ورسما

٣- حاملاً عمره بكفيه رمحاً   ناقشاً نهجه على القلب وشما

---

(١) ترجمة رملية : ٤٧ - ٦١ .

٤- خـالعـاً ذاته لريح الفـيـافي ملحـقـاً بالملوك والدهر وصـمـا
٥- ارتضـاها ابوة السـيف طفـلاً أرضـعتـه حـقيـقـة الموت حلمـا
٦- بالمنايا أردى المنايا ليـحـيـا والى الأعظم احـتـذى كل عظمى
٧- عـسكر الجن والنبـوءات فـيـه والى سـيف(قـرمط) كـان ينمى
٨- البـراكين امـه ، صـار أمـاً للبـراكين ، للإرادات عـزمـا
٩- كم إلى كم تـفنى الجيوش افـتداء لقـرود يفنون لثـمـاً وضـمـا
١٠- مـا اسم هذا الغلام يا ابن مـعاذ؟ اسـمـه (لا) : مـن أين هذا المسمى
١١- إنـه أخطر الصـعـاليك طراً إنه يـعـشـق الخطورات جـمّـا
١٢- فيه صاحت إدانة العصر : اضحى حكمـة فوق حـاكمـيـه وخـصـمـا
١٣- قيل : اردوه، قيل : مـات احتمالاً قـيـل : همت به المنايا وهـمّـا
١٤- قيل : كـان الردى لديه حـصـاناً يمتطيـه برقـاً ويبـريه سـهـمـا
١٥- الغـرابات عنه قـصـت فـصـولاً كـالتي أرّخـت جـديسـاً وطسـمـا
١٦ - أورق الحـبـر كـالربى في يديه اطلعت كل ربوة منه نجـمـا
١٧ - العناقـيـد غنت الكأس عنه الندى بـاسـمـه الى الشـمـس أوْمَـا
١٨- هل سـيـخـتـار ثروة واتساخـاً أم ترى يـرتضي نـقـاء وعـدمـا؟
١٩- ليس يدري ، للفقـر وجـه قـميءٌ واحـتـيـال الـغنى من الفـقـر أقْـمَـا
٢٠- ربما ينتـخي مليـاً ، وحـيناً ينحني ، كي يصيب كـيفاً وكـمّـا
٢١- عندمـا يسـتـحـيل كل اخـتـيـار سـوف تخـتاره الضـرورات رغـمـا
٢٢- ليت أن الفتى - كما قيل -صـخرٌ لو بوسـعي مـا كـنت لحـمـاً وعظمـا
٢٣- هل سـأعلو فـوق الهـبـات كـميّاً؟ جـبـروت الهـبـات أعلى وأكـمى(١)

---

(١) ترجمة رملية :٤٧ -٥١ .

فثمة هيمنة ، في البداية ، لسياق الغياب (في الأبيات :١ -٢١) تُقطع بسياق الحضور (في البيتين : ٢٢ -٢٣) ، ويرتبط الانتقال بدلالة التحول من الماضي إلى الحاضر ؛ من الاقتدار الى الاستلاب.

أبيات النهاية :

٦٩- الطريق الذي تخيرتُ أبدى وجه إتمامه،أريد الاتمّا
٧٠- متُّ غماً : يا درب شيراز أورق من دمي كي يرف من مات غما
٧١- وانفتح وردة الى الريح تفضي عن عدو الجمام كيف استجما
٧٢- أصبحت دون رجله الأرض، أضحى دون إطلاق برقه كل مرمى
٧٣- هل يصافي؟ شتى وجوه التصافي للتعادي وجه وان كان جهما
٧٤- أين لاقى مودة غير أفعى هل تجلى ابتسامة غير شرمى
٧٥- أهله كل جذوة، كل برق كل قفر في قلبه وجه سلمى
٧٦- تنمحي كل الأقاليم فيه ينمحي حجمه ليزداد حجما
٧٧- تحت أضلاعه ظفار ورضوى وعلى ظهره أثينا وروما
٧٨- يغتلي في قذاله الكرخ، يرنو من تقاطيع وجهه باب توما
٧٩- التعاريف تجتليه وتغضي التناكير عنه ترتد كلمى
٨٠- كلهم يأكلونه وهو طاوٍ كلهم يشربونه وهو أظما
٨١- كلهم لا يرونه وهو لفح تحت أجفانهم من الجمر أحمى
٨٢- حاولوا حصره ،فأذكَوا حصاراً في حناياهمو يُدمّي ويَدمى
٨٣- جرَّب الموت محوه ذات يوم والى اليوم يقتل الموت فهما (١)

(١) ترجمة رملية : ٥٨ - ٦١.

في أبيات النهاية يقطع سياق الحضور (في البيتين : ٦٩ –٧٠) بسياق الغياب (في الأبيات : ٧١ –٨٣) ويقترن الانتقال من الحضور إلى الغياب بدلالة الانتقال (= الهرب) من الحاضر إلى الماضي ؛ من سياق الطلب (= الاستلاب) إلى سياق الاقتدار.

فالدلالة في التفات (البداية)، والتفات (النهاية) تُفصح عن كون (الاقتدار)، في كليهما (غائباً) ، لارتباطه بسياق الغياب ، ولا حاضر سوى (الاستلاب) المقترن بسياق الحضور . الأمر الذي سوّغ الهرب منه إلى الغياب ، ليغدو النص مطوّقاً بالغياب (=غياب الاقتدار) أي (= الاستلاب) :

أبيات البداية — أبيات النهاية

(١–٢١) (٢٢–٢٣) — (٦٩–٧٠) (٧١–٨٣)

(سياق غياب) – × – (سياق حضور) ——— (سياق حضور) –×– (سياق غياب)

(١–٢١)	(٢٢–٢٣)	(٦٩–٧٠)	(٧١–٨٣)
(هو)	(أنا)	(أنا)	(هو)
(ماض)	(حاضر)	(حاضر)	(ماض)
(اقتدار)	(استلاب)	(استلاب)	(اقتدار)
(غائب)	(ماثل)	(ماثل)	(غائب)

(ماثل) ← (استلاب) → (ماثل)

(غائب) ← (اقتدار) → (غائب)

هكذا ينتج النص سياقاته الأسلوبية عبر الالتفات ، وهو التفات ليس كالذي شاع في الشعر القديم محدوداً في إطار لا يتجاوز ثلاثة أبيات (١)، ولكنه ممتد (٢) ملتحم بهيكلية النص ، ويمثل عنصراً إنمائياً فيه ، محدثاً هزّات متتالية تقطع إحداها الأخرى قطعاً يصل السياق بالأثر الدلالي.

(٦)

ويدخل التضمين العروضي في صميم لعبة التكرار والتتابع مرتبطاً ، عنده ، بالتشويش على رتبة الجملة في التأليف الشعري.

فثمة نماذج للتضمين ترتبط بتكرار البداية Anaphora المبني تركيبياً، على تقديم المتعلق (شبه الجملة) في أبيات متتالية ، فتكتمل الوقفة العروضية في كل بيت دون الوقفة الدلاليَّة، ثم يرد المتعلق مؤخراً في بيت تال، فيتسع ، بذلك الإجراء ، التوقع ، وينشدُّ المتلقي إلى ذلك التعالق الذي يُخلخل التركيب . إنه تضمين

---

(١) ينظر : معجم النقد العربي القديم : د. أحمد مطلوب : ١ : ٢٢١ وما بعدها.

(٢) له نماذج في القرآن الكريم منها : الآيات من (١٥١ – ١٧٠) من سورة الصافَّات، وتقوم على التداول بين أسلوب الغيبة الأصلي وأسلوب الخطاب المفاجيء الذي حصل به الالتفات ، وقد امتدَّ هذا التداول على مدى عشرين آية استخدمت فيها الغيبة تارة والخطاب تارة أخرى (ينظر : الالتفات في القرآن : الشاذلي الهيشري، حوليات الجامعة التونسية ، كلية الآداب ، العدد (٣٢) ، ١٩٩١ : ١٦٧ –١٧٨).

مقطوع الشبه بالتضمين العروضي التقليدي الذي يقوم على «اعتماد آخر البيت الأول على مستهل البيت الذي يليه، مما يسبب انعدام استقلال البيت كوحدة قائمة بذاتها» (١) ، إذ لا تغدو نهاية البيت الأول متعلقة ببداية التالي، وإنَّما ثمة خلخلة تركيبية تشمل أبياتاً متتالية . الأمر الذي يخرج هذا النمط التضميني ، من قالبه العروضي الصِّرف إلى كونه بناء تركيبياً لجمل قُدمت متعلقاتها وأُخرت المتعلقات بها ، وغالباً ما يُقدَّم فيها – كما سيتَّضح – أشباه جُمل متراكمة متتالية في أشطار مستقلة، ويُؤخر ما تتعلَّق به ، وغالباً ما يكون فعلاً (ماضياً أو مضارعاً).

ولعل في هذا الاستخدام الذي يكسر نمطية التضمين المألوف ما يُخرج التضمين في شعر البردُّوني من دائرة العروض ، ويُسوغ درسه في المستوى التركيبي.

ومادام هذا التضمين يتجاوز حدود البيتين الشعريين ، فيمكن أن يُسمَّى بـ (التضمين المتوالي) . ومن نماذجه :

١- كتلفُّت الذكرى الحميمه ... كذُهُول أيام الهزيمه
٢- كفرار محكُوم عليه ... ، كزوجة أمست غريمه
٣-كوثوب مزبلة لها ... ساق على أخرى جثيمه
٤- كدبيب أوَّل سكرة ... كختام أغنية كليمه
٥- **جاءت** ، منوعة – كما ... يروُون – أخبارُ الجريمه (٢)

---

(١) فن التقطيع الشعري والقافية د. صفاء خلوصي :٢٨١ .
(٢) ترجمة رملية : ١٩٧ –١٩٨ .

لقد بُنيت الصورة على توظيف التراكم ، فتوالت التشبيهات الضمنية المُجملة (١) ، في أشباه الجمل :

(**كتلفت** الذكرى الحميمه ...

كذهول أيام الهزيمه ...

كفرار محكوم عليه...

كزوجة أمست غريمه ...

كدبيب أول سكرة ...

كختام أغنية كليمه ...)

لكنَّ ما يبدو للمتلقي أو يُخيَّل إليه أنَّ حذفاً في نهاية كل شطر يتمثل في غياب (المشبَّه) فيتوقع حضوره في الشطر الثاني ، بيد أنَّ الشطر الثاني يُخيِّب التوقع، إذ يُنشيء جملة أخرى تشبيهية ضمنية مجملة شبيهة بسابقتها، وتفتقر مثلها إلى مشبَّه ما ، حتى إذا اكتمل وزن البيت ولم يكتمل التركيب انشدَّ المتلقي إلى البيت الذي يليه ، غير أن (اللعبة) تتكرر في الأبيات التالية ، ولا يُجمَل المتعلَّق به (المُشبَّه) إلاَّ في البيت (٥) : (جاءت ....).

ويبدو واضحاً أن لا يمكن ، مع ذلك التوالي ، أن يُكتفى بإحدى تلك الجمل / التشبيهات (الناقصة) متعلقاً به ، كأن يقال افتراضاً :

---

(١) المقصود بالتشبيه الضمني المجمل ما ذكر فيه أداة التشبيه والمشبَّه به، وضُمِّن المُشبَّه، ولا علاقة له بالتشبيه الضمني المعروف في المصطلح البلاغي .(ينظر : دليل الدراسات الأسلوبية : ٧٤ –٧٥).

كتلفت الذكرى الحميمه

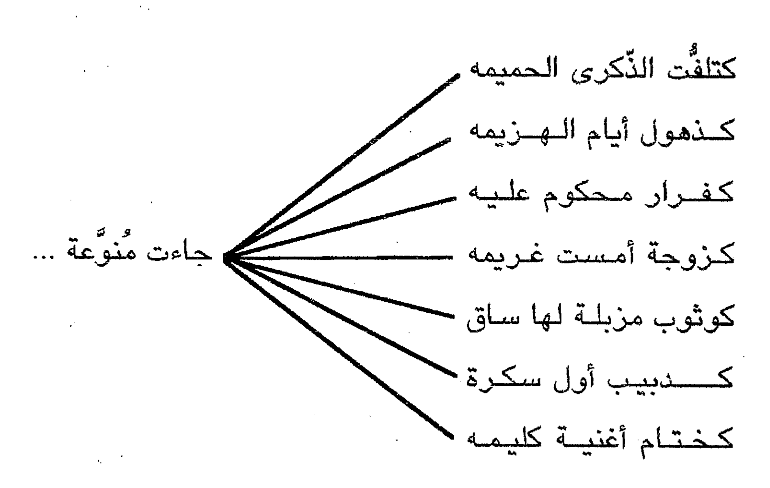
جاءت منوَّعة – كما يروون – أخبار الجريمه

أو :

كذهول أيام الهزيمه

جاءت منوَّعة – كما يروون – أخبار الجريمه

أو غيرهما. فإنَّما تكمن قيمتها الأسلوبية في كونها عناصر تركيبيَّة في لوحة . الأمر الذي ينفي كون ذلك التكرار أو التراكم إجراء شكلياً ، فهو أدخَلُ في صميم العملية التصويرية المبنية على خلخلة تركيبية تكسر نمطيَّة الاقتران بين الجمل ،في شكل تعالق تركيبي ليس بين جمل البيت ولحيقه ، ولكن بين أبيات متتالية من جهة ، وبين بيت تال من جهة أخرى :



ولعل الحال (منوعةً) تنهض بتسويغ مثل هذا الإجراء المتمثل في تنوُّع أشباه الجُمل/التشبيهات.

فالتضمين – كما تبدَّى – ذو وظيفة بنائية واشج التركيبيُّ فيها الدلاليَّ . وهنا تكمن قيمته بوصفه مظهراً أسلوبياً.

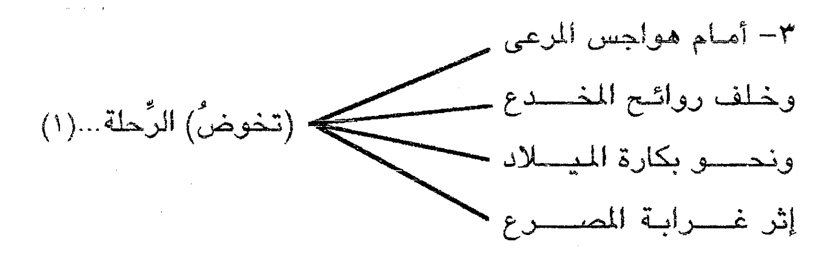
ولعل في تأمل نماذج أخرى للتضمين المتوالي ما يبين عن كونه إنجازاً يتجاوز به البردوني مألوف التضمين الثنائي في القصيدة العربية (ذات الشطرين) ، الذي يخلق وحدة تركيبية – دلالية بين بيتين شعريين فقط . لكن ، سيكتفى ، هنا – دفعاً للإطالة – بترسيمات إيضاحية ، لكل نموذج ، تبرز عملية التَّعالُق بين أشباه الجُمل المُقدَّمة، والأفعال المُؤخَّرة :

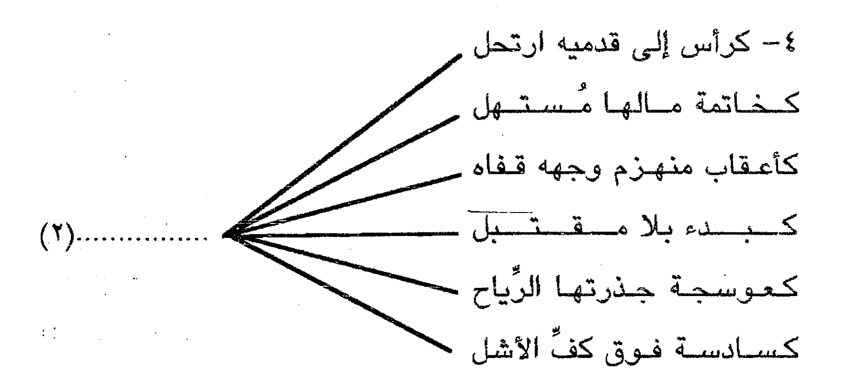
١– أمام بداية المطلع
وخلف نهاية المقطع
(تموت) وتجتدي موتاً..(١)

٢– كرائحة الصَّمت بعد الضَّجيج
كإغفاءة الحزن بعد النشيج
كأجمل من كل ما في الجمال
(تجلَّيتِ) ذات مساء بهيج(٢)

---

(١) زمان بلا نوعية : ١٥٢ .
(٢) نفسه : ٩٠ .





وقد يقترن التضمين المتوالي بتماثلات تركيبية تفضي إلى التوازي Parallelism(٣) فيُواشجُ التركيبُ فيها النَّغم ،وتعمّق الدلالة في آن . ومن ذلك قوله :

---

(١) زمان بلا نوعية :١٥٣.

(٢) زمان بلا نوعية : ٤٩ . تفتقر أشباه الجُمل إلى متعلق متأخر ، كالنماذج السابقة، لكنه في هذا النموذج لا يذكر صريحاً ، في البيت التالي، وإنما يضمَّن في تركيب استفهامي، ولذلك دلالته في القصيدة.

(٣) سيُتوسَّع في هذا الأمر في الفصل التالي من هذا البحث ،فيُنظر في موضعه.

١- ومن سد إلى سيف ومـــن أروى إلـــى تُـبّـــع
٢- ومن خـيل إلى لـيل ومـن رمح إلى مــــــدفع
٣- ومن بحــر إلى رمل ومـــن ريـــح إلـــى أربـــع
٤- تشق فـواجعَ الأخطا رِ ، خلف تلمُّس الأفـطع (١)

ثمة تماثل تركيبي بين الأشطر المربوطة بواو العطف، غير أن المعطوفات تتوالى دون أن يتم التـركيب ، ثم أنه يتمُّ في البيت (٤) الذي تمثَّل جملتـه الفعلية (تشُـقُّ...) ثباتاً في عمليـة الإسناد، وبها تتعلق مـجرورات تلك الأبيات بوصـفها متـغيرات وشيـجة الصلة ، مفتـقـرة إلى الثـابت في ذلك البناء التـركيـبي المُخلخَل بالـتضـمين المتوالي ، وفقاً للشكل التالي :

ومن سد إلى سيف
ومن أروى إلى تُبّع
ومن خـيل إلـى ليل
ومن رُمح إلى مدفع
ومن بحـر إلى رمل
ومن ريح إلى أربـع

تشقُّ فواجع الأخطار ...

(٢) زمان بلا نوعية : ١٥٣ .

لكن ، ما وظيفة هذا الإجراء أسلوبيّاً ؟..

رُبَّما يتيح تأمل البيت الرابع إمكاناً ما لمحاولة التسويغ. فتلك الانتقالات اللاهثة (منْ) - (إلى) إنَّما هي تجسيد لهاجس المغامرة التي لا تنتهي إلاَّ لتبتدئ، فالمخاطب مسكون،في النص ، بل مُوكَّل بتلمُّس الأفظع . بعبارة أخرى فإن عدم استقرار الأشطار والأبيات في وقفة دلالية إنَّما يُنتج شكل المعنى القلق المُغامر ، حتى إذا لاح له مُستقَرٌ في البيت (٤) انتهى إلى (لا مُستقَر) (١) :

تشقُّ فواجع الأخطا ر خلف تلمُّس الأفظع

الأمر الذي يؤكد علاقة المواشجة بين التركيب والدّلالة ، وينفي عن هذا النمط التضميني في شعر البردُّوني صفته العروضية، ويلحقه بسمات المستوى التركيبي.

---

(٣) ينبغي لنا أنْ نشير إلى أنَّ لتدوير هذا البيت دلالة لا تخفى في هذا السياق.

الفصل الثالث

المستوى الإيقاعي

يحكي المستوى الإيقاعي ثنائية سوسير (اللغة - الكلام) من حيث تضمُّنه بُعدين : أحدهما قاعدي قارٌّ بوصفه نظاماً يتمثل في الأوزان العروضية والقوافي (١) ، بوصفها «اختيارات الشاعر المبدئية في نظم الشعر» (٢) . أمَّا البُعد الآخر فهو إنجاز لذلك النظام و«توظيف خاص للمادة الصوتية ..يظهر في تردُّد وحدات صوتية في السياق ، على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الانسجام ، وعلى مسافات غير متقايسة أحياناً لتجنُّب الرتابة» (٣).

في إطار هذين البعدين تُستجلى اختيارات البردوني ، وتصرفه في خلق إيقاعاته وتنويعها بما يحد من نمطية الوزن المألوف ، ويكسر رتابته ، ويجلي شعرية أدائه.

-(أ)-

لئن ظل البردوني - ومازال- ملتزماً باختياراته المشروطة عروضياً لا يرى في الخروج عليها ضرورة فنيَّة ما دامت تتسع لتجاربه ،وتحتوي انفعالاته (٤) ، فإنَّ ثمّة درجات مختلفة في مدى

(١) إنتاج الدلالة الأدبية : د. صلاح فضل ، ط ١، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة : ٢٦١ .

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٢٠ .

(٣) في مفهوم الإيقاع : محمد الهادي الطرابلسي ، حوليات الجامعة التونسية ، كلية الآداب ، ع (٣٢) ،١٩٩١، ٢١ .

(٤) يُنظر : عبدالله البردوني شاعراً : عبدالرحمن عمر عرفان ، (رسالة ماجستير) : ١٩٩

اتجاهه إلى كل بحر ، ومدى نَفَسه الشعري فيه ، وثمة تنويع في البنية المقطعية لكل اختيار ، غير بعيد عن دلالات النصوص . فكيف تجلَّت اختياراته اتجاهاً ونفساً؟ وكيف انتظمت مقعطياً؟ وما علاقتها بالدلالة؟ وما مظاهر قوافيه؟

(١)

ضمَّت مجموعاته الشعرية – موضوع الدراسة – (٤٤٣) قصيدة امتدت في (١٤٢٩٢) بيتاً، تمثل مجموع شعره المنشور ، وقد تواتر اتجاهه إلى البحور (١) على نحو يكشف عن كون البحر الخفيف هو أكثر البحور الشعرية تواتراً في شعره ، فاتجاهه إليه يُداني الرُّبع (٢١,٦٪) في (٩٦) قصيدة ، في حين أن المديد هو أقلها تواتراً (٠,٤٪) ، إذ لم ينسج عليه سوى قصيدتين فقط (٢). أمَّا بقية البحور فتتفاوت في درجات أربع :

– الكامل في الدرجة الثانية (١٨,٩٪) بعد الخفيف ، في (٨٤) قصيدة :

– فالرَّمَل (١٣,٥٪) في (٦٠) قصيدة ، فالمتقارب (١٣٪) في (٥٧) قصيدة.

– فالسريع (٧٪) في (٣٠) قصيدة ، فالطويل (٥,١٪) في (٢٣) قصيدة ، فالبسيط (٥٪) في (٢٢) قصيدة ، والمتدارك والوافر كالبسيط (٥٪) كلٌّ منهما في (٢٢) قصيدة،فالرَّجز (٤,٢٪) في (١٩) قصيدة.

---

(١) يُنظر : الجدول رقم (١) الملحق.

(٢) حوَّاب العصور : ١٣٩ ، ٢٥٧ .

غير أن هذا التراتب – منظوراً إلى مدى النَّفَس الشعري– يمسه بعض الاختلاف ، إذ تتدرج في سلَّم التواتر ، بالاعتماد على عدد الأبيات دون القصائد ، على نحو آخر (١).

لكن مقارنة مدى الاتجاه بمدى النَّفَس تدل على أن الخفيف هو بحرُ البردوني الأليف ، فهو الأكثر تواتراً في شعره اتجاهاً ونفَساً (٢١,٦٪ : ١٧٪) ، ويليه الكامل (١٨,٩٪ :١٦,٩٪) ثم الرَّمَل (١٣,٥٪ : ١٠,٥٪).

وتختلف بحوره من حيث معدل عدد الأبيات إذ تتراوح بين (٢٠–٣٧) بيتاً (٢). غير أن ثمة قصائد حدُّها الأدنى سبعة أبيات(٣) ، وأخرى قد تطول فتجاوز من الأبيات مئة (٤).

أمَّا من حيث تمام البحور وجَزْؤها فإن اتجاهه إلى المجزوءات يربو على ثلث شعره، فقد استخدم ، من البحور التي ترد تامة ومجزوءة، الخفيف والكامل والرَّمَل والمتقارب والمتدارك والوافر والرجز ، مجزوءة في (١٥٢) قصيدة من (٤٤٣) أي بنسبة (٣٤,٣٪) وأبياته منها (٢٨٨٣) من (١٤٢٩٢) ، بنسبة (٢٠,١٪) (٥).

---

(١) ينظر : الجدول رقم (٢) الملحق.
(٢) ينظر : الجدول رقم (٣) الملحق.
(٣) يُنظر مثلاً : لعيني أم بلقيس : (بلاد في المنفى) : ٢٣ ، ترجمة رملية : (لعينيك يا موطني) : ٧ .
(٤) ينظر مثلاً : مدينة الغد : (حكاية سنين) : ١٤٤ –١٦٧ ، جوَّاب العصور : (ربيعيَّة الشتاء) : ٦١–٨١.
(٥) ينظر : الجدول رقم (٤) الملحق.

فإذا ما عُدَّت نسبة النَّفَس الشعري معدلاً للجَزْء في شعره، أي ٢٠,١٪ تبيَّن أنه يُطيل النفَس مجزوءاً بنسبة أعلى في الرَّجز، يليه الوافر والكامل بنسبتين عاليتين. ويرد الرَّمَل والمتقارب بما يعادل نصف المعدل. أمّا الخفيف فقلما يرد مجزوءاً، وندر أن يُستخدم المتدارك مجزوءاً.

غير أن نسبة المجزوء في شعر البردُّوني تتناسب مع ما لوحظ من نسب له حديثة، دليلَ نهضته وانسجامه مع ما يُضمِّنُه من دلالات.

(٢)

وإذا ما نظر إلى البنية المقطعية لاختياراته من البحور (انطلاقاً من الصورة التطبيقية الغالبة في شعر العرب) (١) ، فيبدو أن ثمة صوراً يتخذها كلُّ بحر ،تفارق تلك الصورة أو تقاربها ، فتبين عن تصرّف في الموروث سواء من حيث نسبة المقاطع الطويلة إلى القصيرة كثرةً أو قلَّةً ، أم من حيث المقاطع المنغلقة والمنفتحة. فمقاطع الخفيف في الصورة التطبيقية الغالبة في شعر العرب (١٨ م ط + ٦ م ق)(*) بنسبة ٧٥٪ : ٢٥٪ ، غير أنها في شعر البردُّوني غالباً ما تكون بنسبة ٦٥٪ : ٣٥٪ (٢). وإذا كانت مقاطع الكامل (١٢ م ط + ١٨ م ق) بنسبة ٤٠ ٪ : ٦٠٪ ، فإنها في

---

(١) ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٣٢ .

(*) م ط : مقطع طويل .م ق: مقطع قصير.

(٢) ينظر على سبيل المثال : لعيني أم بلقيس : ١٤ ، وجوه دخانية في مرايا الليل : ٩٣ ، زمان بلا نوعية : ١٠٩ .

شعره تفارق تلك الصورة وتقلبها ٦٠٪ : ٤٠٪(١).

وتغدر صورة الرَّمَل في شعره ٦٩٪ : ٣١٪ (٢) ، وهي في شعر العرب (١٦ م ط + ٦ م ق) بنسبة ٧٥٪ : ٢٥٪.

وإذا كانت مقاطع المتقارب (١٦ م ط + ٨ م ق) بنسبة ٦٦,٦٦٪ : ٣٣,٣٤٪ فإنها غالباً ما تكون في شعره ٦٠٪ : ٤٠٪(٣)

وإذا كانت مقاطع الطويل (٢٠ م ط + ٨ م ق) بنسبة ٧١,٤٢٪ : ٢٨,٥٧٪ فإنها في شعره ، غالباً ما تكون ٦٤٪ :٣٦٪ (٤) ، وغالباً ما يكون البسيط ٦٠٪ : ٤٠٪ (٥).

أما في الوافر ، فثمة مباينة لافتة للنظر ، إذ أن مقاطعه (١٢ م ط + ١٤ م ق) بنسبة ٤٦٪ : ٥٤٪ ، غير أنها في شعره ٧١٪ : ٢٩٪ (٦) .

وثمة تقارب بين نسبتي السريع ، فإذا كانت ٧٢،٧٢٪ :

---

(١) ينظر على سبيل المثال : السفر الى الأيام الخضر : ٨٥ ، وجوه دخانية: ١٠٠ ، ترجمة رملية : ١٤ .

(٢) ينظر على سبيل المثال : زمان بلا نوعية : ١٣٣ ، ترجمة رملية : ١٣٧، كائنات الشوق الآخر : ٥٢ .

(٣) ينظر على سبيل المثال : السفر إلى الأيام الخضر : ١٨ ، وجوه دخانية : ٥٦ .

(٤) ينظر : زمان بلا نوعية : ١١١ .

(٥) ينظر : لعيني أم بلقيس : ٨٣ .

(٦) ينظر : زمان بلا نوعية : ١٥٢ ، ترجمة رملية : ٩٠ ، كائنات الشوق : ١٥ .

٢٨،٢٧٪ فإنَّ صورتها الغالبة في شعره ٧٠٪ : ٣٠٪ (١). والمتدارك ٦٧٪ :٣٣٪ وهو في شعره ٧٠٪ : ٣٠٪ (٢) ، والرَّجز ٧٥٪ : ٢٥٪ وفي شعره ٦٩٪ : ٣١٪ (٣) ، والمجتث ٧٥٪ : ٢٥٪ وفي شعره ٦٧٪ : ٣٣٪ (٤).

يتضح مما تقدَّم أنَّ الصورة الغالبة للبنية المقطعية العامَّة لبحوره الشعرية المختارة تؤكد بعدها «عن البنية المقطعية العامة التي تنتظم كلام العرب ومقدارها في النثر العادي المرسل ٥٥٪ للطويلة و٤٥٪ للقصيرة » (٥) . غير أن ثمة قصائد لا تبعد كثيراً عن البنية المقطعية العامة للنثر (٦).

ويبدو واضحاً أن ثمة انتهاكاً لصورة الكامل الغالبة في الشعر العربي التي تبدو فيها نسبة المقاطع القصيرة أعلى من الطويلة (٦٠٪ م ق : ٤٠٪ م ط) لتغدو صورة مُنجَزه الشعري معكوسة تماماً (٦٠٪ م ط : ٤٠٪ م ق) وكالكامل الوافر إذ تغدو صورته (٧١٪ م ط : ٢٩٪ م ق) خلافاً لصورته الغالبة (٤٦٪ م ط :

(١) ينظر : زمان بلا نوعية : ٧٢ ، ١١٦ .
(٢) ينظر : ترجمة رملية : ٥ .
(٣) ينظر : نفسه : ٢٣ .
(٤) ينظر : كائنات الشوق : ١٧٨ .
(٥) تحاليل أسلوبية : ٣١ .
(٦) ينظر مثلاً : زمان بلا نوعية : ٣١ (٥٩٪ :٤١٪) ، ٤٩ (٥٨٪ : ٤٢٪) ، ٩٧ (٥٧٪ : ٤٣٪).

٥٤٪ م ق).

لنأخذ نموذجين من الكامل والوافر تبيّناً لما يطرأ على صورتيهما من قلب أو تغيير . فهذا نموذج للكامل ، من قصيدة (أنسى أن أموت) (١) وهي مجزوءة :

	م ط	م ق
لكنَّ في صدري دُجى الموتى وأحزان البيوت	١٢	٤
ونشيج أيتام بلا مأوى، بلاماء وقوت	١١	٦
وكآبة الغيم الشتائيْ وارتجاف العنكبوت	١١	٦
وأسى بلا اسم واختناقات بلا اسم أو نعوت	١١	٦
من ذا هنا؟ غير ازدحام الطِّين يهمس أو يصُوت	١١	٦
غير الفراغ المنحني ، يذوي يصرُّ على الثبوت	١١	٦

يبدو جلياً أنَّ عدد المقاطع الطويلة في هذا النموذج أعلى من القصيرة . فلعلَّ الشاعر وجد في المقطع الطويل متنفساً لأساه ، فثمَّة : دجى الموتى في صدره، وأحزان البيوت ،ونشيج أيتام ، وكآبة الغيم الشتائي، وأسى بلا اسم ،واختناقات..

وتزيد المقاطع الطويلة عن القصيرة خلافاً للأصل في النموذج

(١) لعيني أم بلقيس : ٥ ، وينظر من نماذجه في : السفر إلى الأيام الخضر : ٨٥ ، وجوه دخانية : ١٠٠ .

التالي من الوافر (١) :

	م ط	م ق
أمـــام بداية المطلع وخلف نهـــاية المقطع	١٠	٨
تموت وتجتدي موتاً لتـفنى فـوق مـا تـطمع	١١	٦
ومـثل تسكُّع الأطيـا فِ تأتي ، تنثني ، تقبع	١١	٦
تحُول تساؤلاً يهمي ومن إحـــراقـــه يـرضع	١١	٦
لماذا يبـــرقُ الأدجى؟ لماذا يـخـــمــد الأنصع؟	١٢	٤
لماذا أعــشب المبكى؟ لماذا أجـــدب المرتـع؟	١٢	٤
لـماذا الـدُّرُّ ي الأعـنـا ق ، والأحجار في المقلع؟	١٢	٤

أمّا من حيث انفتاح المقاطع الطويلة وانغلاقها في شعره ، فثمة تنويع بإيقـاع النَّفَس امـتـداداً وانقبـاضـاً ، بما يـنسـجم وحـركـة الانفعال والتعبير عنْ التجربة.

ولعلَّ من المفـيـد تأمل نموذج من نـصٍّ بعينه . فـفـي «الهُدهد السَّادس» (٢) مـثلاً وهو من مـجزوء الكامل ثمـة شيـوع للمقـاطع الطويلة المنغلقة حتى لتكاد المقاطع المنفتحة لا تزيد عن مقطع واحد في بعض الأبيـات ، مقـابل أحد عشر أو عـشرة أو تسـعة مقـاطع منغلقة ، ومقاطع قصيرة تتروح بين (٤-٨) :

(١) زمان بلا نوعـية : ٥٢ ، وينظر من نماذجه في ترجمـة رملية : ١٩٠ ، وكائنات الشوق الآخر : ١٥ .

(٢) السفر الى الأيام الخضر : ٥٨ - ٩١ .

	م ط ف	م ط غ	م ق(*)
الصَّمتُ يُعشب طحلباً حمَّى ذيولاً عوسجيَّه	١	١١	٦
سـقف من الحـيَّـات والأيدي وألـوان المنيـه	٢	١١	٤
يطفو ويركض يمتطي عينيه ، يسقط كالمطيَّه	٢	٩	٨
هل جئتَ من سبأ؟وكيف رأيتَه؟..أضحى سبيَّه	١	١٠	٨
ولّى عليـه عــبــاءةٌ من أغنيـات الدودحيَّه	٣	٩	٦

وقد تختـفي المقاطع الطويلة المنفتـحة في بعض الأبيات لتُهيمن المقاطع المنغلقـة، كما في النمـوذج التالي (١) من المُجـتث، إذ تشكل المقاطع المنغلقة ٧٥٪ من مجموع مقاطعه الطويلة :

	م ط ف	م ط غ	م ق
هل أنـت أرهف لمحـاً لأنَّ عــودك أنحـف؟	١	٨	٧
أأنت أخـــصب قلبـاً لأنَّ بيـتـك أعــجف؟	٠	٨	٨
هل أنت أرغـد حُلمـاً لأنَّ مَـحْيـاك أشظف؟	١	٩	٦
لِمْ أنت بـالكُل أحــفى من كلِّ أذكـى وأثقف؟	٢	١٠	٤
مـن كلِّ نـبض تُـغنِّي يبكون من سبِ أهيف	٢	١٠	٤

أما في النموذج التالي (٢) فتشيع المقاطع المنفتـحة بنسبة عالية فتنساب الزَّفرات ويمتدُّ النفَس حيث لا حاجز في جهاز التصويت:

(*)م ط ف : مقطع طويل منفتح . م ط غ : مقطع طويل منغلق.

(١) كائنات الشوق الآخر : ٨٠ .

(٢) لعيني أم بلقيس : ١٤ .

	م ط ف	م ط غ	م ق
يا بلادي التي يقولون عنها منك ناري ولي دخانُ اتقادي	١٢	٤	٨
يا بلادي هذي الرُّبى والسّواقي في ضلوعي تنهُّدات شواد	١٣	٤	٧
العصافير، في عروقي، جياع والدّوالي والقمحُ في كل واد	١١	٦	٧
في حقولي ما في سواها ولكن باعت الأرض في شراء السّماد	١٣	٤	٧
يا ندى، يا حنان أم الدّوالي وبرغمي يُجيب من لا أنادي	١٠	٦	٨
هذه كلُّها بلادي، وفيها كلُّ شيء..إلاّ أنا وبلادي	١٢	٤	٨

وتتوزع المقاطع متقاربة في العدد، في نماذج أخرى، تساوقاً مع حال الانسياب والانحباس، ففي قوله:

أيُّها اللّيلُ..أنادي، إنّما هل أنادي؟ لا ..أظنُّ الصّوت وهمي
إنَّه صوتي..ويبدو غيره حين أصغي باحثاً عن وجه حلمي
من أنا ؟ أسأل شخصاً داخلي : هل أنا أنت؟ ومن أنت؟ وما اسمي؟ (١)

ثمة تقارب بين المقاطع المنفتحة والمنغلقة (٢٥ :٢٢) فانسياب؛ حيث لا حاجز في جهاز التصويت يقارنه انسياب سرعان ما يحجز، تصويراً لحال التشكك والتردد، والغربة.

ويبدو من النماذج السابقة، أن كثرة المقاطع المنغلقة تنأى بالنص عن الغنائية، إذ يتسق شديد الوقع بعيداً عن الرقة واللين.

---

(١) وجوه دخانية : ٩٣ .

ومن نماذجه قصيدة مصطفى (١) ذات النفس الملحمي . وقد قُدِّم مثالٌ منها.

وعلى العكس من ذلك فإن كثرة المقاطع المنفتحة تدني النص من الغنائية بما يتَّسم به من امتدادات ولين، وقد تبدَّت واضحة في المثال السالف الذكر من قصيدة "إلاَّ أنا وبلادي " (٢) المتغنية باغتراب الذات والوطن في الوطن ذاته.

وتتقارب تلك المقاطع انغلاقاً وانفتاحاً في السياقات المبنية على تعدد المواقف الشعورية والانفعالية وتنوعها ، وربما تناقضها. ومن النماذج الدالة : " وجوه دخانية في مرايا الليل " (٣) وقد ضُرب مثال منها.

غير أنَّ ما ينبغي للمرء تأكيده أنَّ هذا القول لا يلقى على سبيل الإطلاق والتعميم ، إذ أنَّ كلَّ نص يخلق بنيته المقطعية الخاصة . فإذا كان ذلك كذلك ، فليُنظر إلى هذا الأمر بعيداً عن الأقوال الجامعة المانعة.

(٣)

أمَّا عند النظر الى البحر الشعري في علاقته بالدّلالة بوصفه نظماً لا يوجد – كما يقول جان كوهن – إلا كعلاقة بين الصوت

---

(١)كائنات الشوق الآخر : ١٧٨ .

(٢) لعيني أم بلقيس : ١٤ .

(٣) وجوه دخانية : ٩٣ .

والمعنى ، إذ أنه بنية صوتية – دلالية (١)، فينبغي أن يراعى عنصر التوازي بين الصوت والمعنى، دون أن يعني ذلك ضرورة أن يتوازى البحر مع الدلالة في البيت الشعري . فقد يستقلُّ كلُّ شطر بتفعيلاته عند وقفة عروضيَّة تختلف كمياً من بحر إلى آخر غير أنهما قد يؤديان معنى واحداً وقد يستقلُّ شطر منهما عن الآخر بوقفة دلاليَّة فيؤدي معنى مُستقلاً . إلاَّ أن الوقفتين العروضية والدلاليَّة قد تُخرقان فيكون ما يُعرف بالتدوير.

وقد يكون ثمَّة تواز عروضي لا يقابله تواز دلاليٌّ ، إذ لا يتَّسم البيت الشعري بقرار إيقاعيٍّ مستقرٍّ (٢) ، فلاً يكتفي بنفسه من حيث التركيب والدلالة ، فيما يعرف عروضياً بالتضمين الذي يصفه كوهن بأنه حالة خاصة من التعارض بين الوزن والتركيب(٣)

ولئن اتسمت قصائد البردوني بقرارات إيقاعية مستقرة ،غالباً، فإنَّ التضمين يستوقف الدَّارس ، في بعض شعره، إذ يخلق حالة من التوازي عروضياً لا تقابل دلالياً ، ويُعدُّ سمة أسلوبية تسم استهلالاته خاصة ، وترتبط بنسق تركيبي معين يتكرر في أبيات متتابعة (*).

---

(١) ينظر : بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن : ٥٢ .

(٢) ينظر : الوثوب والاستقرار : دراسة أسلوبية لقصيدة شاذل طاقة (ثغاء الجُرجُر) : خالد علي مصطفى، الاقلام ، ع (١١ ، ١٢) ١٩٨٩ م : ٣٧ .

(٣) ينظر : بنية اللغة الشعرية : ٦٠ .

(*) وفي هذا كسر لنمطية التضمين العروضي المألوف. الأمر الذي سوَّغ معالجته في المستوى التركيبي كما تقدَّم.

إنَّ أغلب حالات التضمين لديه يرتبط بتكرار البداية في نسق يقوم على تقديم شبه الجملة في تتابع يتمدد في بيتين أو ثلاثة أبيات أو أربعة ، فتكتمل الوقفة العروضية في كل بيت دون الدلالية، لتكتمل في البيت اللاحق بذكر المتعلق به ، وهو غالباً ، فعل (ماض/مضارع) ، فيعين ذلك التتابع الشكلي في إثارة التوقع لدى المتلقي ، ويحفزه لمتابعة الأبيات (١) ، كلما أكتملت الوقفة العروضية ولم تكتمل بها الوقفة الدلاليَّة. الأمر الذي يمنح التضمين وظيفة بنائية تتنامى من خلالها الدلالة بتوالي النسق وتعاقبه.

١- **كرائحة الصمت** بعد الضجيج **كإغفاءة الحزن** بعد النشيج
٢- **كأجمل من كل** ما في الجمال **تجلَّيت** ذات مساء بهيج (٢)

فقد تكرَّر النَّسق في شطري البيت الأول وصدر الثاني ، واكتملت الوقفات العروضية غير أنَّ الوقفة الدلالية خُرقت ، فثمة تواز عروضيٌّ لا يقابله تواز دلالي ، إذ تمَّ الفصل بين شبه الجُملة (كرائحة الصَّمت بعد الضَّجيج). والمعطوفات عليه ، وبين المتعلَّق

---

(١) ينظر : التكرار في الشعر الجاهلي : د. موسى ربابعه ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ، جامعة موتة، الأردن، المجلد (٥) ، العدد (١) حزيران ١٩٩٠م: ١٧٩ .
(٢) زمان بلا نوعية : ٩٧ .

به (تجلَّيتِ) الذي به تكتمل الوقفة الدلالية ،وتنسجم عناصر التركيب المتعالقة.

وثمَّة تضمين شبيه بهذا من حيث توالي النَّسق ذاته ، تُخرق الوقفة الدلالية فيه، ولكنها لا تكتمل – إذ تكتمل – بلفظ صريح ، وإنَّما تبدو متضمنة يشفُّ عنها السياق :

١– كرأس إلى قدميه ارتحل   كخاتمة ما لها مستهل
٢– كأعقاب مُنهزم ، وجهه   قفاه ، كبدء بلا مقتبل
٣– كعوسجة جذرتها الرياح   كسادسة فوق كف الأشل
٤– ترى كيف جاءت ؟ ومن أي أم؟   وعن أي مضطجع مبتذل (١)

إذ تكرر النسق اللغوي ذاته ست مرات في ثلاثة أبيات متتالية تمت عروضياً غير أنها لم تتم دلالياً بلفظ صريح في البيت اللاحق كما هو المتوقع، فشبه الجملة يفتقد إلى متعلق تكتمل به الوقفة الدلالية ، لكنَّ القصيدة تغيبه ، بل تضمِّنه التركيب الاستفهامي في البيت الرابع (ترى كيف جاءت؟) . فهل نسمِّي هذا اللون من التضمين تضميناً ذا وقفة دلالية سياقية غير لغوية ، يدلُّ فيها الشاهد على الغائب؟

إن التضمين المُتمدِّد في الأبيات ، بما له من ارتباط بتكرار البداية ، يمثل – فيما يبدو – فسحة للشاعر كي يراكم مكونات

(١) زمان بلا نوعية : ٤٩ .

مشاهده أو صوره ، فيشد المتلقي، ويلاحم أبيات القصيدة في آن معاً. فوظيفة ذلك التضمين بنائية تشويقية، مثيرة للتَّوقُّع، حافزة على الإصغاء والمتابعة.

وإذ يخرق التدوير الوقفتين العروضية والدلالية يشترك الشطران في بعض مواد الكلام اشتراكاً يقضي على ثنائية الصدر والعجز ، ويُحول الوحدة الكلامية من وحدة مزدوجة إلى وحدة مفردة (١).

ولعل أبرز ما يلاحظ على التدوير لدى البردوني أنه يرتبط في أغلب نماذجه بالمجزوءات مُتفرقاً في ثنايا القصيدة ، مُشتَّتاً ، أو مُتراكماً في أبيات مُتوالية قد تمتد لتشمل القصيدة كلَّها.

ولعلَّ من البدهي أن التدوير المتفرق أو المتشظي لا يضفي على القصيدة نغماً موسيقياً «ولا يولد موسيقا خاصة ، ولا يغير شيئاً من طبيعة الوحدة الكلامية » (٢).أما التدوير المتراكم في أغلب أبيات القصيدة أو فيها كلها فهو ما يستوقف الدارس بما له من أثر موسيقي في قصائد غير قليلة (٣).

ويبدو – لدى الاستقراء – أن الكامل هو البحر الأثير لدى البردوني من حيث ارتباطه بالجَزْء المدوَّر ، حتى لترد بعض

---

(١) تحاليل أسلوبية : ٣٣ .

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٨٥ .

(٣) ينظر مثلاً : مدينة الغد : ١٢٩ ، لعيني أم بلقيس : ٥ ، السفر إلى الأيام الخضر : ٨٥ ، وجوه دخانية : ١٠٠ ، ترجمة : ١٤ .

قصائده مدورة تدويراً تاماً، مثل «أنسى أن أموت» (١) ، مما يُخرج «الوحدة الكلامية من توازن الشطرين إلى توازن بين وحدات أصغر » (٢)، كالذي يُلحظ في قصيدة «خوف» (٣) التي يترتب على تدويرها تلوين إيقاعي تتوازن فيه التفعيلات، بل تطفو تفعيلات الوافر على سطح الكامل (البحر الأساسي) :

١- هذي الأكاذيب الجديده موتٌ له أيد **عديده**
٢- تنبث أوكاراً، **طوابيراً ، عمارات جديده**
٣- تردي ، **وفوراً** ترتدي وجه الشهيد ،صبا **الشهيده**
٤- حلقَ المرئّي تستعير ، وتحتذي لحم **القصيدة**
٥- تهمي مؤكدة الخطورة وهي لا تبدو **أكيده**
٦- غير الذي تبدي تريد ولا تراها **كالمريده**
٧- يدعونها دعماً ، **مساعدة،مبادرة حميده**
٨- وحقيبة رحالة بين الرشيدة **والرشيده**
٩- وعداً ، **موافقة،مناورة،زيارات مفيده**
١٠- هبة بلا عوض، **قروضاً ذات آجال بعيده**
١١- لكن لماذا يغدقون؟ أشم رائحة **المكيده**
١٢- وأرى مؤامرة لها شكل الأخوَّة **والعقيده**
١٣- تدنُو **كمشفقة ، كعاشقة ، كقاتلة عتيده**
١٤- ماذا أسمِّيها ؟ **تُبلِّدني أساميها البليده**
١٥ - وتزيدُ من أُمِّيّتي هذي الإذاعةُ **والجريده**

---

(١) لعيني أم بلقيس : ٥ . (٢) تحاليل أسلوبية : ٣٣ .
(٣) وجوه دخانية : ١٠٠ .

لقد طفت تفعيلة الوافر (مُفاعلتُن) صحيحة ومعصوبة موقَّعةً في كلمات وازت صيغُها الزِّنة العروضيَّة (مساعدة ، مبادرة، موافقة، مناورة ، كمشفقة، كعاشقة ، كقاتلة، تبلدني، طوابيراً، عمارات، زيارات ، أساميها..) متداخلة مع تفعيلات الكامل في الأبيات (١٤،١٣،١٠،٩،٧،٣،٢) ، ولعلَّ ما مهّد لها يتمثّل في هيمنة صيغة (فعيلة) الموازية عروضياً تفعيلة (فعولن) (*) في كلمات القافية (عديده ، جديده ، شهيده ، قصيده ، أكيده ، حميده ، رشيده ، بعيده ، مكيده ، عقيده ، بليده ، جريده)، مما أسهم ، فيما يبدو ، في أن يتجاوز هذا النموذج وزنه الأساسيَّ (الكامل) ، ففرض عليه صيغة انبثقت منه أولاً بما طرأ من ترفيل ضربه (متفاعلاتن)، ثمَّ تمردت عليه مُكثَّفة نفسها في ذهن الشاعر مُهيمنة على قوافي الأبيات (١) ، مُستدعية مُكوِّنات وزنها (الوافر).

ولقد تلاحقت مفردات بعض الأبيات (١٣،٩،٧،٢) فاختفى الرابط النسقي (واو العطف) بين متعاطفاتها أثراً للتدوير الذي تتمثل وظيفته الرئيسة - فيما يبدو- «في إخراج القصائد من نسقها "العمودي" الثنائي إلى نسق عمودي جديد موحَّد الإطار . البيتُ فيه محدود المدى ، خفيف الوقع» (٢) وتكسر فيه ثنائية

(*) هي تفعيلة الوافر المقطوف الضَّرب ، وأصلها (مُفاعلْ).

(١) ينظر بصدد الصيغة والزنة : الخطيئة والتكفير : ٣٠٤ .

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٨٦ .

الجُمل «ويُمدَّد زمن الجملة ليشمل البيت كله، فترتفع نسبة التيقُّظ والانتباه في النص وتحل المفاجأة محل التَّوقُّع» (١).

ويبدو أنَّ ثمة علاقة بين تدوير المجزوءات الصافية وبين الشعر الحُر . الأمر الذي يُسوِّغ الالتفات إلى ذلك التداخل الذي بدا -كما تقدَّم- بين تفعيلات الكامل والوافر المجزوءين ، ويُجيز قراءة أبياتها ، وكتابتها بشكل يختلف عن نسقها العمودي الثُّنائي أو المُوحَّد الإطار . ولا عجب ، حينئذ ، أن يمسَّ الترخُّص العروضي بعض تفعيلات الكامل ، كأن يُحذف وتدها المجموع ، مثلاً ، فتغدو حذَّاء (مُتْفَاْ) :

١- هذي الأكاذيب الجديده   موت له أيدٍ عديده

٢- تنبثُّ أوكاراً ،

طوابيراً

عماراتٍ جديده...

٣- تُردي...

وفوراً ترتدي وجه الشَّهيد ، صبا الشَّهيده..

٧- يدعُونها دعماً ،

مساعدةً،

مبادرةً حميده..

---

(١) الخطيئة والتكفير : ٣١٥ .

٩- وعداً ،

موافقةً،

مناورةً،

زياراتٍ مفيده ..

١٠- هبةً بلا عوضٍ ،

قروضاً ذات آجالٍ بعيده..

١٣-تدنو **كمشفقةٍ ،**

كعاشقةٍ،

كقاتلة عتيده..

١٤- ماذا أسمِّيها ؟

تُبلِّدني أساميها البليده..

ولعل مما يدل على عدم اعتباطية ذلك التداخل أنه يرتبط دلالياً إما بتلوُّن وتعدُّد أو تحول يسوِّغ التلوين الإيقاعي.

ففي البيت (٢) تعدَّدت منصوبات الفعل (تنبتُّ) : أوكاراً ، طوابيراً ،عمارات جديده .

وفي البيت (٧) تعدَّدت منصوبات الفعل (يدعو) : دعماً ، مساعدة، مبادرة ، حميده . وتعدَّدت معطوفاتها في البيتين (٩ و١٠) : وعداً ، موافقة ، مناورة ، زيارات مفيده ، هبة لا عوض ، قروضاً ذات آجال بعيده.

وفي البيت (١٣) تعدَّدت معمولات (تدنو) بتراكم التشبيه

المُتنافر : كمشفقة ، كعاشقة ، كقاتلة عتيده.

وقد نتج عن اختفاء الرابط النسقي بين متعاطفات الأبيات (١٣،٩،٧،٢) مُطابقة صرفية عروضيَّة أدَّت إلى أن تطفو تفعيلات شطر من (الوافر) على سطح (الكامل) ، في (٧،٢) وأكثر من شطر في (١٣،٩).

أمَّا حذف منصوب الفعل (تُردي) في البيت (٣)، وتقديم الحال (فوراً) ثم اختفاء الرابط بين منصوب (ترتدي) ومعطوفه ، فقد أسهم في بروز (مُفاعلتن) في جملة علاقتها بما عُطفت عليها علاقة تقابُل أو تحوُّل من حال إلى حال مضاد :

تُردي ..وفوراً ترتدي وجه الشهيد، صبا الشهيده

فترشَّح ذلك التحوُّل بمعادل إيقاعي على مستوى التفعيلة من الكامل إلى الوافر.

ويقال مثل ذلك في البيت (١٤) ، فثَّمة تحوُّل من الاستفهام (ماذا أسميها؟) إلى الإخبار (تبلدني أساميها البليده) عادله ايقاعياً التحوُّل من (متفاعلن) إلى (مُفاعلتن) في تداخل على مستوى البيت الواحد.

ولعلَّ ذلك التداخل مسوَّغ بما يوجد بينهما من علاقة بنائية ، إذ أنَّ كلاً منهما تجمع بين وتد مجموع وفاصلة صغرى ، متعاكستين.

ولعلَّ مما يلفت الانتباه في أمر التدوير ، لدى البردّوني ، أنَّ الخفيف لا يرد مُدوّراً في الغالب الأعم من قصائده، خلافاً لما درج عليه الشُّعراء وألِفُوه ، وشاع في دواوينهم «لأنَّ نهاية الصدر تنتهي بـ (فاعلاتن) ، وبداية العجز أولها (فاعلاتن) أيضاً ، فلا يجد الشاعرُ بُداً من تدوير البيت في أغلب الأحيان ، يتمُّ ما بدأ به حديث...وهكذا يتّصل الشّطران، فلا يجد الشّاعر مركزاً صوتياً ليقف عنده في استراحة قصيرة» (١).

إنَّ البردوني ، على إكثاره من النَّسج على الخفيف، يحاول إكساب بحره الأثير سمات تعدل عن الشائع في ديوان الشعر العربي ذي الشطرين. ومادام ليس في مقدوره للعُدول ، إلاَّ أنْ يلتزم ما لا يلزم (٢) ، فإنه يستمرئ ذلك في غير ما تكلف أو إعنات للقصيد.

وتبدو هذه السمة جلية ابتداء من «لعيني أم بلقيس» وما تلاه من دواوين ، إذ أن في دواوينه الأولى قصائد من الخفيف ، مُدورة ، بل لا تخلو جميعها من تدوير (٣).

---

(١) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د. علي عباس علوان : ٢٣٦ .
(٢) ينظر : مبادئ علم الأسلوب العربي : شكري محمد عياد ، ط /١، انترناشيونال برس ، ١٩٨٨ : ٨٨ .
(٣) ينظر المجلد الأول : ٧١،١٩٣،٢٢٤،٣٥٤،٤٤٤ وغيرها كثير.

(٤)

تقوم القافية موسيقياً على حركتين متناقضتين : التكرار والوقف ، إذ يعني توالي القوافي تساوقاً لمحطات صوتية متشابهة عبر أزمنة متساوية...ويكمن دورها الإيقاعي المنتظم في كونها ثباتاً يتكرَّر (١) فيه على نحو ملزم ، حروف وحركات معينة في أواخر أبيات القصيدة (٢) بوصفها فواصل موسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع به كلما تردّد في فترات زمنية منتظمة(٣).

وتختلف مظاهر القافية وأساليب تشكلها ودرجات فاعليَّتها في تشكيل الموسيقا من حيث اتجاه الشاعر إليها ومدى نَفَسه فيها.

أبرز تلك المظاهر :

أ – من حيث الحركات الإعرابية.

ب – من حيث منزلة الروي.

جـ – من حيث الأشكال الصوتية العامة.

د – من حيث الأصوات المُستخدمة روياً.

(أ) بلغ مجموع القصائد المقيَّدة القوافي (٩٧) قصيدة من مجموع قصائده البالغ (٤٤٣) ، بنسبة ٢١,٩٪ ومجموع الأبيات (٣٥٣٣) من (١٤٢٩٢) بنسبة ٢٤,٧٪.

---

(١) ينظر : شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري : د. جودت فخر الدين ، ط/١ ، دار الآداب ، بيروت، ١٩٨٤ : ١٥٥ .

(٢) ينظر مثلاً : كتاب القوافي للتنوخي : تحقيق د.عوني عبدالرؤوف ، ط/٢، مكتبة الخانجي بمصر – ١٩٧٨ : ٦٣-٦٨ .

(٣) موسيقى الشعر : د. إبراهيم أنيس : ٢٤٦ .

وقد تبدَّت في ثلاثة أشكال هي :

– سْ : المنحصرة في الروي.

– ر سْ : المتكونة من روي يسبقه ردف.

– ت د سْ : المتكونة من روي يسبقه تأسيس ، بينهما دخيل.

وبدا اتجاهه إلى القافية المتوسطة الكثافة (رس : ٩,١١٪) أعلى من اتجاهه إلى المحدودة إلى اقصى حد (س : ٨,٨٪) ، وقلما يتجه إلى القافية الثرية المكثفة جداً (ت د س : ١,١٪).

أمَّا قصائده المُطلقة القوافي فـ (٣٤٦) قصيدة بنسبة (٧٨,١٪) وأبياتها (١٠٧٥٩) بنسبة (٧٥,٣٪) . وقد وردت في أشكال مختلفة ، توزَّعت على أنواعها الثلاثة ، وهي بحسب تواترها :

– **المفتوحة** :

ومجموعها (١٦٩) قافية ، بنسبة (٣٨,١٪) وأبياتها (٤٩٣٠) بنسبة (٣٤,٥٪) فأكثر من ثلث شعر البردوني مفتوح الرَّوي . وهو في الغالب، الدال والراء والباء والنون.

وقد تبدَّت قوافيه المفتوحة في خمسة أشكال ، هي بحسب تواترها:

سَ ،ر سَ هْ ، ر سَ ، سَ هْ ، ت د سَ هْ .

– **المكسورة :**

ومجموعها (١٣٠) قافية بنسبة (٢٩,٣٪) وأبياتها (٤١٨٨) بنسبة (٢٩,٣٪)، فثمَّة تطابُق بين نسبتي الاتجاه والنَّفَس. أمَّا

الرَّوي فهو غالباً الدال والنون والراء والباء واللام.

وقد وردت قوافيه المكسورة في خمسة أشكال أيضاً . هي بحسب تواترها :

ر سِ ، سِ ، ت د سِ ، ت د سِ ه ، ر سِ هْ .

– **المضمومة :**

ومجموعها (٤٧) بنسبة (١٠,٦٪) ، وأبياتها (١٦٤١) بنسبة (١١,٥٪) ، فثمَّة تقارُب بين نسبة اتجاهه إلى القافية المضمومة ، ونسبة النَّفَس فيها . أمَّا الرَّوي عامة فهو الميم والرَّاء واللام والعين.

ولقوافيه المضمومة خمسة أشكال أيضاً ، هي متواترة :

سُ ، ر سُ ، ت د سُ ، ر سُ هُ ، سُ هُ.

وتتواتر قوافيه عامّة على النحو الآتي :

المفتوحة	٣٨,٢٪	٣٤,٥٪	< الثُّلث
المكسورة	٢٩,٣٪	٢٩,٣٪	> الثُّلث
المقيدة	٢١,٩٪	٢٤,٧٪	= الربُّع
المضمومة	١٠,٦٪	١١,٥٪	= التسع

فيتضح من تراتبها أن نسبة القافية المفتوحة تمثل نسبة أعلى تنيف على ثلث شعره ، وهي نسبة تكسر تراتب الحركات من

حيث القوة ، بأن تغدو الأضعف (الفتحة) هي الأكثر استخداماً . وتقارب القافية المكسورة ثلثاً من شعره ، أما الثلث الأخير فللقافية المُقيدة منه ضعف ما للمضمومة ، فما يُقارب ربع شعره ذو قافية مقيدة ، وهي نسبة ليست بالقليلة قياساً بنسبة الاتجاه إليها في الشعر العربي التي لا تكاد تتجاوز ١٠٪ قديماً (١) ، أو نسبة اتجاه شوقي إليها ١٥,٥٪ (٢) حديثاً.

ويُفسِّر الارتفاع النسبي في قافيته المقيَّدة ما يُلاحظ من «رغبة الشاعر المعاصر في خلق إيحائية تُحاكي خفة الحياة الواقعيَّة وسرعتها وتسكينها الطاغي لأواخر كلماتها» (٣).

وكثيراً ما ترد القافية المُقيَّدة في المتقارب والرَّمَل والسَّريع والخفيف والمُتدارك تامَّة ومجزوءة. وفي مجزوءات الكامل والوافر والرجز، والمجتث على التوالي.

وأكثر أشكال هذه القافية ما كان منها مسبوق الروي بردف (١١,٩٪ من ٢١,٩٪).

(ب) وثمَّة أحد عشر مظهراً لقوافيه، اعتماداً على منزلة الرَّوي بين عناصر القافية ، تنتظم في أربع حالات :

---

(١) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية : ٢١٧ .

(٢) ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٤٠ .

(٣) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث : ٥٨ .

١- الرَّوي منفـرداً، في شكل واحد ، هو (سْ) ، ويُمـثِّل القافـية في أبسط مظاهرها ومنه (٣٩) قصيدة ، نسبتها (٨,٨٪) وأبياتها (١٥٤٤) بنسبة (١٠,٨٪).

٢- الرَّوي قبل عناصر القافية كلها :

ولـه ثـلاثـة أشـكـال هـي : (سُ ، سَ هْ ، سُ هْ) فـي (١٦٥) قصيدة بنسبة (٣٧,٢٪)، وأبياتها (٥٥١٣) بنسبة (٣٨,٥٪)

٣- الرَّوي بعد عناصر القافية كلها :

وله شكلان هما : (ر سْ ، ت د سْ) في (٥٨) قصـيدة ، بنسبة (١٣٪) ، وأبياتها (١٩٨٩) بنسبة ١٣,٨٪.

٤- الرَّوي يتخلل عناصر القافية :

وله خمسة أشكال هي :

(ر سُ ، ر سَ هْ ، ت د سُ ، ت د س ه ، ت د سِ هِ) فـــي (١٨١) قصيدة بنسبة (٤٠,٨٪) ، وأبياتها (٥٢٤٦) بنسبة (٣٦,٧٪).

وتتراتب مظاهر القافية بحسب تواترها على النحو التالي :

- الرَّوي متخللاً عناصر القافية	٤٠,٨٪	٣٦,٧٪
- الرَّوي قبل بقية عناصر القافية	٣٧,٢٪	٣٨,٥٪
- الرَّوي بعد بقية العناصر	١٣٪	١٣,٩٪
- الرَّوي منفرداً	٨,٨٪	١٠,٨٪

فـيبدو واضحـاً أن نسبـة عـالـية جـداً من شعـر البردوني كـان

الروي فيها لا يتموضع في مؤخرة القافية (٧٥,٢٪) ، وأن الرُّبع فقط ، أو يقلُّ عنه قليلاً ، هو الذي يُمثِّل الروي فيه خاتمة لعناصرها.

(جـ) وتتمثل مظاهر القافية، بالاعتماد على الأشكال الصوتية العامة في عشرة أشكال موزعة على خمسة مظاهر :

١- القافية منحصرة في آخر صوت من آخر مقطع : (سْ) :

ومنه (٣٩) قصيدة ، بنسبة (٨,٨٪) ، وعدد الأبيات (١٥٤٤) بنسبة (١٠,٨٪).

٢- عناصر القافية موزعة على آخر مقطع : (سٌّ ، سَ هْ ، ر سْ)

في (٢١٧) قصيدة بنسبة (٤٨,٩٪) وأبياتها (٦١٩٥) بنسبة (٤٣,٣٪)

٣- عناصر القافية موزعة على مقطعين : (ر سُ ، ر سَ هْ)

في (١٥٨) قصيدة بنسبة (٣٥,٦٪) وأبياتها (٤٩٦٨) بنسبة (٣٤,٧٪)

٤- عناصر القافية موزعة على ثلاثة مقاطع : (ت د سٍّ ، ت د سُ هْ)

في (١٧) قصيدة ، بنسبة (٣,٨٪) وأبياتها (٥٤٩) بنسبة (٣,٨٪).

٥- عناصر القافية موزعة على أربعة مقاطع : (ت د سِ ه)

في قصيدة واحدة فقط بنسبة ٠,٢٪ في (٨) أبيات بنسبة ٠,١٪.

وتتراتب هذه المظاهر ، بحسب تواترها ، اتجاهاً ونَفَساً على النحو الآتي :

١- عناصر القافية موزعة على آخر مقطع	٤٨,٩٪	٤٣,٣٪
٢- عناصر القافية موزعة على مقعطين	٣٥,٦٪	٣٤,٧٪
٣- عناصر القافية منحصرة في آخر صوت من آخر مقطع	٨,٨٪	١٠,٨٪
٤- عناصر القافية موزعة عل ثلاثة مقاطع	٣,٨٪	٣,٨٪
٥- عناصر القافية موزعة على أربعة مقاطع	٢,٠٪	٠,١٪

فـيُـشكِّل المظهران الأول والثاني أعلى نسبة (٤٣,٣٪ + ٣٤,٧٪)، أي أن ثلاثة أرباع شعر البردُّوني عناصر القافية فيه موزعة على آخر مقطع ، أو على مقطعين، «وهذان هما مظهرا القافية المتوسطا الكثافة أو ما فوق المتوسط بقليل » (١).

(د) وقد استخدم البردوني (٢٦) صوتاً روياً لقوافيه ، بنسب متفاوتة ، ولم ينظم قطُّ على صوتين من أصوات العربية هما : الزاي والظاء.

- أصوات الحلق :

استخدمها في (٩٩) قصيدة ، بنسبة (٢٢,٣٪) وأبياتها (٢٥٥٠) بنسبة (١٧,٨٪) وقد نظم على (الخاء) قصيدة واحدة فقط.

---

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٤٤ .

– أصوات الحنك :

في (١٠٦) قصائد ، بنسبة (٢٣,٩٪) وأبياتها (٤١١١) بنسبة (٢٨,٧٪) . وقد نظم قصيدة واحدة على الضاد.

– أصوات الأسنان :

في (١٢٥) قصيدة ، بنسبة (٢٨,٨٪) وأبياتها (٤٢٦٢) بنسبة (٢٩,٨٪) وقد نظم قصيدة واحدة على كُل من الثاء والذال والصاد.

– الشّفتان :

وردت الأصوات الشَّفويّة في (١٠٧) قصائد ، بنسبة (٢٤,١٪) وأبياتها (٣٣٦٩) بنسبة (٢٣,٥٪).

أمَّا أكثر الأصوات التي استخدامها روياً (*) فهي مُرتَّبة بحسب درجات تواترها ،اتجاهاً ونفَساً ، على النحو التالي :

الصوت	الاتجاه	النَّفس
١– الدَّال	١٢,١٪	١٢,٥٪
٢– النُّون	١٠,٦٪	١٢,٣٪
٣– اللام	٨,٥٪	١١,٧
٤– الرَّاء	١٠,٣٪	١١,١٪
٥– الميم	٩,٧٪	١٠,٣٪

(*) سيرد، لاحقاً ، النظر إلى توظيف هذه الأصوات لدى مُعالجة علاقتها الوشيجة بأصوات الحشو ، فيما يُعرف بالترجيع الصَّوتي.

يُلاحظ على هذه الأصوات أنَّها تشترك في كونها خارجة من حيزي الأسنان والشَّفتين ، فصوت الدال أسناني لثوي، والنون أسناني لثوي أنفي ، واللام أسناني لثوي والرَّاء لثوي مكرر ، والميم شفوي أنفي ، والباء شفوي انفجاري (١).

ولئن كانت هذه الأصوات هي الأكثر استخداماً في قوافي البردُوني ، لقد كان ذلك شأنها في أشعار عامَّة شعراء العربيَّة ممن دُرست أشعارهم قديماً وحديثاً ، ومن أولئك المتنبي (٢) ، وشوقي (٣).

وعلَّة ذلك أنَّ تلك الأصوات - الراء واللام والنون على الأقل - «تُشبه الحركات في أهم خاصة من خواصها ، وهي قوة الوضوح السمعي» (٤)، «وكونُها أصواتاً مائعة Liquids وهي خاصة توسط بين الشدة والرخاوة» (٥) ، وأنَّها خارجة من أدنى الجهاز الصوتي ، ومتخيَّرة من الأصوات الشائعة في آخر الكلمة العربيَّة(٦).

---

(١) ينظر : علم اللغة العام (الأصوات) : د، كمال محمد بشر ، ط/٤ ، دار المعارف بمصر - ١٩٧٥ : ١٠١ وما بعدها.

(٢) ينظر : بنية الخطاب الشعري : د. عبدالملك مرتاض ، ط/١ ، دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨٦ : ٢٣٩ .

(٣) ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٤٥ .

(٤) علم اللغة العام (الأصوات) : ١٣١.

(٥) في البحث الصوتي عند العرب : د. خليل إبراهيم العطية (الموسوعة الصغيرة - ١٢٤) ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، ١٩٨٣ : ٥٣ .

(٦) ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٤٦ .

-(ب)-

ولئن بدا البردُّوني دائراً في دوائر اختياراته المشروطة من الإيقاع الموسيقي القاعدي القارِّ، فإن له مجالاً مفتوحاً في تشكيل الأصوات المنسربة في نسيج النص الشعري ، يكشف عن قدراته ونزعاته الفنية ، بوصفه شاعراً متمسِّكاً بالقاعدي القارِّ من موروث الإيقاع في الشعر العربي ، ونزَّاعاً إلى التجديد من خلاله، في آن معاً.

فثمة ظاهرة في تشكيلاته الصوتيَّة تتردَّد بشكل لافت ، وتتعدَّد مظاهرها بوصفها توظيفاً خاصاً للمادة الصوتيّة ، فتسم شعره بالتّوازي بما هو «عنصر بنائي يقوم على تكرار أجزاء متساوية» (١)، فيضفي «نغمة موسيقية على مناخ القصيدة بوصفه من أبرز مقوِّمات الأسلوبية على المستوى الصوتي» (٢) ، بما له من دور في «تشكيل البيت الشعري . وإظهار بناء القصيدة ومعماريّتها» (٣).ويشمل التوازي تناسبات مستمرة على مستويات متعددة،تركيبية ، ونحوية ، ومعجمية ، وصوتية ، في أنساق

---

(١) ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء : موسى ربابعة ، مجلة دراسات، مج (٢٢أ) ، ع (٥) ، الجامعة الأردنية ، ١٩٩٥ : ٢٠٣٠ .

(٢) بناء القصيدة والصُّورة الشعرية عند الأثري : د.عناد غزوان ، مجلة المورد ، مج (٢٤) ع (٢) بغداد ، ١٩٩٦ : ٥١ .

(٣) ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء : ٢٠٢٩ .

تُكسب الأبيات المترابطة انسجاماً وتنوُّعاً ثراً في الآن نفسه (١) .
فكيف تبدّى توظيف هذه الظاهرة في شعر البردُّوني؟

(١)

إن مما يُشكل الموسيقا الشعرية ما ينبث في نسيج القصيدة من تكرار للأصوات على نحو استثنائي لافت ، فيتحقق وجود القصيدة ودلالتها ، من حيث هما ، في العلاقات بين الكلمات بوصفها أصواتاً (٢) . غير أن دلالات الأصوات المتكررة في قصيدة ما ليس لها شروط ضرورية كافية تضبطها وتحصرها «وإنَّما تبقى دراستها ذوقية ، لا نملك البرهنة عليها لإثبات وجاهتها . على أنَّ هناك شرطاً ضرورياً ، ولكنَّه غير كاف ، وهو تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت، أو في المقطوعة ، أو في القصيدة» (٣) ، إلا أنَّ ذلك الشرط لا يمكن الاطمئنان إليه، خاصة أن ثمة شيوعاً بيِّناً ، في العربيَّة ، لأصوات معيَّنة جمعت في قولهم (لم نرعَ أو لم يروعنا) (٤) ، وينضاف إلى ذلك أنه

---

(١) ينظر : قضايا الشعريَّة : رومان يا كبسون ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، ط ١ : دار توبقال ، المغرب ١٩٨٨ : ١٠٦ .

(٢) الشعر والتجربة : أرشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، منشورات دار اليقظة العربية ، بيروت ، ١٩٦٣ : ٢٣ .

(٣) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) : ٣٦ .

(٤) ينظر : علم اللغة العام (الأصوات) : د. كمال محمد بشر : ٩٩ ، "ولاشكَّ أنَّ الألف ليس منها بالتأكيد لأنه من أصوات اللين" : في البحث الصوتي عند العرب : د.خليل العطية : ٤٦ .

ينبغي «الحذر من الوقوع في معادلات الصوت / المعنى الساذجة، أي أن نقرِّر مسبقاً دلالات الأصوات . كأن ندَّعي مثلاً أن صوت(الياء) أو الكسرة ، يعبِّر دائماً وأين وقع ، عن الحزن والأسى ...» (١) ، مما يوقع في إطلاق تعبيرات مجازية رنَّانة بكلام نظري تجريدي على الموسيقا عامَّة ، وعلى التشابيه الموسيقية خاصَّة (٢).

وما دامت دلالات الأصوات في النص الشعري ، على هذه الدرجة من الزئبقية – إن جاز التعبير – فكيف السبيل ، إذن ، الى دراستها؟

يبدو أن دراسة التنسيقات الصوتية التي تؤلف هندسة البيت الشعري أو الأبيات هي مما يُبعد عن تلك (الذوقية) ، ويُجلي تلك المظاهر وتوظيفها في التعبير عن جو القصيدة ، وما تشيعه من إيحاءات تتأبَّى على الحصر.

لقد انطلق بعض الباحثين في دراسة الهندسة الصوتية في القصيدة العربية المعاصرة (٣) من نموذج القافية بمفهومها الخليلي لتعميمه على أجزاء البيت الشعري ، فاعتدَّ بالأشكال الصوتية البارزة، التي تقترب أكثر من غيرها من نظام القافية،

---

(١) الصُّورة الشعرية في الكتابة الفنية : صبحي البستاني ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٦ : ٤٩ .

(٢) دليل الدراسات الأسلوبية : ١٠٣ .

(٣) يُنظر : الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة : د. جوزيف شريم ، مجلة عالم الفكر ، مج (٢٢) ع (٢ ، ٤) ، الكويت، ١٩٩٤ : ١٠٤ .

كأن تعتمد على تكرار حرفين على الأقل، وأن تكون في جزء مميز من أجزاء البيت ، فبدت ثمة تنسيقات صوتية مختلفة مُتَّسمة بانتشار أوسع من القافية إذ تشتمل على أجزاء البيت كلها أو البيتين أو أكثر من ذلك، مما يوسع شكل الإيقاع . ويجعله أقل صرامة (١).

وتتمظهر التنسيقات في أشكال منها ما هو مُتَّصل أو منفصل ، أو مفروق أو مجموع في تكريرات مُعجلة أو مُؤجلة (٢) ،وإنما يكون لها تأثير في موسيقا القصيدة فتؤدِّي دوراً مركزياً كلما كانت متجمعة ومكرّرة ، إذ لا قيمة موسيقيَّة كبيرة لكل تنسيق منها منفرداً (٣).

وكلما كان ثمَّة توافق بين تنسيق صوتي وبناء عروضي – مُتساندين– برزت هندسة صوتية أساسية في تنظيم البيت الشعري (٤) . والهندساتُ الصوتية الممكنة في إطار البيت الواحد ست هي (٥) :

---

(١) دليل الدراسات الأسلوبية : ٩١ .
(٢) نفسه : ٩١ – ٩٣ .
(٣) الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة : ١٠٩ .
(٤) دليل الدراسات الأسلوبية : ٩٣ .
(٥) تنظر : الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة : (١١١ – ١١٢).

١- الهندسة الإيقاعية :

"ـــ ت ـــــ ت ـــ / ــــــــــــ ت ــــ "(*)

آخر **الحرب** كبدء **الحرب**،لا يبتدي النَّصرُ ولا **للحرب** آخر(١)

٢- الهندسة الخاتمة :

" ـــــــــــــ ت / ـــــــــــــــــ ت"

مثلما تهرمُ في الصُّلب **الأجِنَّه** تأسن الأمطارُ في جوف **الدُّجنَّه** (٢)

٣- الهندسة الفاتحة :

" ت ــــــــــ / ت ـــــــــــ"

يســـتلُّ حراباً مُلهـــبة **يســتلــقي** كالجبل المُثخن (٣)

٤- الهندسة المحيطة :

" ت ــــــــت / ـــــــــــــــ"

ترْدي ، وفوراً **ترتــدي** وجه الشَّهيد ، صبَا الشَّهيده (٤).

أو : " ـــــــــــ / ت ـــــــــ ت"

فتخرجُ من صوتها الأُغنيات **تهيجُ** بلا لُغة تســ**تهيج** (٥).

(*) (التاء) اختـصـارٌ لـ (التَّواتُر) : ظهُور الصَّوت أوَّلاً وعـودته ثانياً. وسيرد (الفاء) اختصاراً لـ (الفرق) : التفاوُت البسيط بين الموقع الفعلي لظهور الصَّوت وموضعه المثالي.

(١) ترجمة رملية : ١٤٢ .

(٢) نفسه : ١٧٩ .

(٣) السفر إلى الأيام الخضر : ٩ .

(٤) وجوه دخانية : ١٠٠ .

(٥) زمان بلا نوعية : ٩٧ .

٥- الهندسة الرابطة :

" ———— ت / ت " ———— "

صباح ويزحف بدء **المسا** **مساء** وتعدو جبال الأسى (١)

٦- الهندسة التأليفية :

" ———— ت ت/ ———— "

وفوق **وجوههم وجهي** وتحـــت خُيُـولهم ظهري (٢).

أو :

" ———— / ———— ت ت "

كيف أحكي ؟ إنها وطني حُبُّها مـــن **خصبها أخصبْ** (٣).

وتتـفـاوت هذه الهندسـات من حـيث تواترها في الـقـصـيدة الواحدة أو في مجموعة شعره، غير أنَّ الوُقوف عليها في قصيدة بعينها رُبَّما يُوضح مدى فاعليَّتها في موسيقية الأبيات . فمثلاً قصيدته (جلوة) (٤) لا يخلو كلُّ بيت منفرداً أو مترابطاً مع غيره من هندسة صوتية ما :

---

(١) كائنات الشوق الآخر : ٦٤ .
(٢) السفر إلى الأيام الخضر : ٤٨ .
(٣) زمان بلا نوعية : ١٤٢ .
(٤) نفسه : ٩٧ -٩٨ .

١- كرائحة الصَّمت بعد **الضجيج**	كـإغـفـاءة الحـزن بعـد **النَّشيج**
٢- كأجمل من كلِّ ما في الجمال	تجلَّيت ذات مـسـاء **بهـيج**
٣- **تضيئين** ، تهمين لوناً غريباً	**تضيعين** في مـهـرجـان الأريج
٤- فتخرج من صوتها **الأغنيات**	**تهيج** بـلا لـغـة **تستهيج**
٥- تمُدُّ **العجيج** اخضراراً ، تحولُ	غُصُوناً ،حماماً ، جبال **العجيج**
٦- على جدب عُشّي طلعت كصيفٍ	**نضيج** الدَّوالي لـقـلبٍ **نضيج**
٧- **تمازجت** من قلق الانتظار	ومن فجّأة الغيب أحلى **مزيج**
٨- **ألاقيك** مثل اختناق البكاء	ومثل انطفاءِ حبيس **الأجيج**
٩- وللبشريات ذهولُ **الخريف**	ونيسانُ صنعـا ، وصيف الخليج
١٠- هُنا نغتلي، **ننسج الأمنيات**	فتخلقنا أمنيات **النسيج**
١١- لكي **يهزج** الفرحُ المُستحيل	وينسى السُّكوت ابتكار **الهزيّج**

فثمة هندسة خاتمة في البيت الأول :

.... الضَّـ(جيجْ) .... النَّـ(شيجْ)

فالجيم الأول في (الضجيج) يشترك مع الشين في (النشيج) في كونهما صوتين شجريين (١) ، فبينهما مماثلة Assmilation(٢) ، وقد تُشرب الجيم صوت الشين إشباعاً أو اختلاساً (٣).

(١) علم اللغة العام (الأصوات) : ١٢١ .

(٢) في البحث الصوتي عند العرب ، د. خليل إبراهيم العطية : ٣٥ .

(٣) ينظر : الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني : د. حسام سعيد النعيمي ، ط /دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٠ : ٣١٧ .

وفي البيت الثالث هندسة فاتحة :

(تُضيئين) .... (تَضيعيْنَ) ....

وفي الرابع هدسة محيطة :

.... (تهيج) .... تسـ(تهيج)

ومثلها في البيت السادس :

.... (نضيج) .... (نضيج)

وثمّة تصادٍ بين بداية البيت السابع ونهايته :

(تمازجت) .... (مزيج)

أمّا إذا نُظر إلى أبيات القصيدة في تعالقها ،فثمّة هندسات مُتجاوبة أبرزها :

الهندسة الأولى:

" ________ ت ________ "

" ________ ________ ت "

١- كرائحةِ الصَّمت بعد **الضَّجيج** كإغفاءة الحُزن بعد النَّشيج

٥ - تمدُّ العجيج اخضراراً تحُولُ غُصُوناً ، حماماً حبالُ **العجيج**

الهندسة الثانية :

" ________ ________ ت "

"(ف) ت ________ ________ "

١- كرائحة الصَّمت بعد الضَّجيج كإغفاءة الحُزن بعد **النَّشيج**

٥ - تمدُّ **العجيج** اخضراراً تحُولُ غُصُوناً ، حماماً حبالُ العجيج

الهندسة : الثالثة :

" ________________ ________________ ت "

" ________________ ت ________________ "

٢- كأجمل من كل ما في الجمال تجلَّيتِ ذات مساء **بهيج**

٤- فتخرج من صوتها الأغنيات **تهيج** بلا لُغة تستهيج

الهندسة الرابعة :

"(ف) ت ________________ ________________ "

" ________________ ________________ ت "

٥- تمُدُّ **العجيج** اخضراراً، تحُولُ غُصُوناً، حماماً حبالُ العجيج

٨- ألاقيك مثل اختناق البكاء ومثل انطفاء حبيس **الأجيج**

الهندسة الخامسة :

" ________________ ت ________________ "

" ________________ ت ________________ "

٤- فتخرجُ من صوتها **الأغنيات** تهيجُ بلا لغة تستهيج

١٠- هُنا نغتلي ، ننسجُ **الأُمنيات** فتخلُقُنا أمنياتُ النَّسيج

الهندسة السادسة :

" ________________ ت ________________ "

" ________________ ت ________________ "

٩- وللبُشْريات ذُهُولُ الخَريف **ونيسانُ** صنعا ، وصيفُ الخليج

١١- لكي يهزج الفرح المستحيل **وينسى** السُّكُوت ابتكار الهزيج

الهندسة السابعة :

" ________________ ________________ ت "

" ________________ ________________ ت "

٢- كأجمل من كل ما في الجمال تجلِّيتِ ذات مساء **بهيج**

٤- فتخرج من صوتها الأغنيات تهيج بلا لُغة **تستهيج**

و :

٥- تمُدُّ العجيج اخضراراً، تحُولُ غُصُوناً، حماماً حبالُ **العجيج**

٨- ألاقيك مثل اختناق البكاء ومثل انطفاء حبيس **الأجيج**

و :

٧- تمازجت من قلق الانتظار ومن فجأة الغيب أحلى **مزيج**

١١- لكي يهزج الفرحُ المُستحيل وينسى السُّكون ابتكار **الهزيج**

ولقد تختلف الهندسات الصوتية بين قصيدة وأخرى إلاَّ أنها

تحتفظ بدرجات تناسبها ، فهذه هندسات أخرى في قصيدة أخرى(١) منظوراً إلى تعالقها:

١- المُستهلُّ الآن يبدو **الخاتمه** أتعود أم تأتي الفُصُول القادمه؟
٣٤- وقع الّدي تدري وأدري لا تخف المطلعُ الآتي دليل **الخاتمه**

أو :

١- المُستهلُّ الآن يبدو الخاتمه أتعود أم تأتي الفُصُول **القادمه**
٢- **القادماتُ** مريرة أو إنَّها أحلى ؟ تعاكست الظُّنُونُ الرَّاجمه

أو :

١٧ - تكساس جاءت فوق منكب لندن غدت **العواصم** فوق صدري عاصمه
٢١- صُورُ **القواصم** بعد فرقتها التقت في شكل مُنقصم وهيئة قاصمه

وتشترك أبيات القصيدة كلها في هندسة منتظمة في تكرار المقطع (مَهْ) في نهاية كل بيت منها.

وتكشف قصيدة أخرى هيمنة دالٍّ معين تُهندس أصواتُه الأبيات في مواضع مخصوصة . ففي قصيدته (عواصف وقش)(٢) تنبثُّ أصواتُ (الريح) في تكرار لافت ينفي أية مُصادفة

---

(١) قصيدة (علاقمة) في : ترجمة رملية ، ٣١ -٣٧ .
(٢) نفسه : ٦٢ - ٦٧ .

بماله من تموضع مخصوص :

(١) :

١- لأنني هشٌ وبيتي صفيح تجترُني ريحٌ وأقتادُ ريح

٢- تقلُني قارُورة عاقرٌ وينثنى فوقي زقاق جريح

٨- ثُلثي غُبار قائمٌ يمتطي وجهي ، وثلثاي غُبارٌ طريح

٩- مَنْ ذا الذي يدعُو سُعالِي إلى عقد اجتماع واعتراف صريح

٢٠- تشت أنقاضي رياحُ الضُحى تلُمُني ريح الدُجى كالضَّريح

٢١- يا هذه الأجداثُ ماذا جرى؟ هل من يموت اليوم لا يستريح

(٢)

٢- لا شيء غير الرِّيح . ماذا هنا سواك يا هذا الفراغ الفسيح؟

٢٤- من أين تأتي الرِّيح؟ من خلفها. من وجهها ،لا فرقَ، ردٌ مليح!

٢٦- أذوي وتلك الريح تمتصُني أدمى وهذي مِنْ دمي تستميح

٣١- قُرُونُ هذي الرِّيح أقوى؟نعم أموت إمَّا ناطحاً أو نطيح

(٣)

١- لأنني هشٌ وبيتي صفيح تجترُني ريحٌ وأقتاد ريح

٢١- تشتُ أنقاضي رياحُ الضحى تلمُني ريح الدُجى كالضَّريح

٢٨- مَنْ ذا له حُريَّة أو يدٌ سواك يا ريح الزَّمان الكسيح؟

أيمكن أن تكون تنسيقات الأصوات وليدة المُصادفة ؟

لعلَّ الإجابة تكمن في تسويغها بأن يكون بين الأصوات والدلالات والشاعر تلاؤمٌ ما يشفُّ عنه ربط الهندسات الصوتية بمظاهرها الدلالية.

ففي قصيدته (جِلْوة) بوصفها نموذجاً سالفاً ، ثمَّة تنسيقات صوتية مُتماثلة في دوالّ مُتماثلة ذات تضاد لافت في مواضع مخصوصة ، منها ما تُوضحه هذه الترسيمة الاستحضارية :

١-......................**الضَّجيج** .... **(النَّشيجْ)**

٥- ... **(العَجِيْج)**.............. ....**(العَجِيْجْ)**

٨- ....**(الأَجيْجْ)**

فالأصوات المُطابقة لنظام القافية في الدَّالِّ (الضَّجيج) هي الباسطةُ ظلَّها الصوتي على الدَّوالِّ المُماثلة لها (النَّشيج ، العجيجْ، الأجيح) ، فيفضي تماثُلها إلى تماثل المدلولات، ويُعضد ذلك بدلالتها سياقياً على الصيرورة والتحوُّل.

غير أن تلاؤم الصوت والمظهر الدلالي لا ينحصر في علاقة المُماثلة وحدها ، فكلُّ قصيدة تنتج علاقاتها ، ومنها علاقة المُعارضة إذ يفضي تماثل الدَّوالِّ إلى تعارض المدلولات (١) ، كما في (علاقمة) وقد تقدم عرض شيء من هندساتها الصوتية :

١٧ - .... **(العواصم)** .... **(عاصمه)**

٢١- ...**(القواصم)**............ ....**(قاصمه)**

---

(١) ينظر : لماذا كان شعر السياب كبيراً : حسن ناظم ، مجلة الآداب اللبنانية ، ع (١ ، ٢) يناير ، فبراير ، ١٩٩٦ : ٥٦ .

فتماثل (العواصم/القواصم) يُفضي إلى تعارض مدلوليهما مثلما يُفضي تُماثُل (عاصمة/قاصمة) إلى تعارُض مدلوليهما أيضاً (١).

(٢)

وكسراً لنمطيَّة الوزن المألوف يُنوِّع الشاعر في قصيدته صوتياً ليُحدث إيقاعاً خاصاً يؤكده التكرار (٢) القائم على توظيف الترجيع الصوتي بما له من ثراء موسيقي.

ولئن دلَّ الرجيع الصوتي على احتفاءٍ ما بِجَرْس الأصوات اللُّغوية ، فإن النظر إليه في علاقته – من حيث التماثل – بالقافية، مُنبثاً في مواطن مختلفة وبصور مخصوصة «يُوضح أن اتجاه الشاعر إليه كان مُوظفاً مُبرَّراً لا اعتباطياً مجرداً» (٣).

ومثلما أضفت الهندسات الصوتية على الأبيات والقصائد المدروسة تنويعات في الإيقاع على وفق مقادير معينة، فإن للترجيع الصوتي في شعر البردوني شأناً ووظيفة تستثمر طاقة التَّصادي بين أصوات القافية من جهة . وأصوات كلمات البيت (الحشو) من جهة أُخرى.

---

(١) تنظر أمثلة أخرى للتعارض في القصيدة نفسها ص (٣٣ ، ٣٦) بين قافيتي (١٢ ، ١٣) و (١٣ ، ٣١).

(٢) ينظر : مقالات في الأسلوبية : د. منذر عياشي ، ط/١ ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب – دمشق ، ١٩٩٠ : ٨٢ .

(٣) تحاليل أسلوبية : ٣٦ .

ومن نماذج ترجيعاته المتوالية في نصٍّ ، قصيدتُه (مأساة حارس الملك) (١) ، ومنها قوله مثلاً :

١٢- أمركم لكنْ !..ولكنْ اقطعوا رأسهُ ، دَعْ عنك هذي **اللكننه**

إذ تكرَّر صوت النون (٥ مرات) ، والكاف (٤ مرات)، واللام (٣ مرات) . وهي الأصوات المُكوِّنة كلمة القافية (لكننه) ، فالترجيع ، إذاً ، متأسس على أصواتها.

وعلى هذا المثال تُقاس الأبيات التالية من القصيدة نفسها :

٦- **أمركم لكن!،ولكن مثلهم** سيِّدي : هذي **أسامي أمكنه**
١٣- **عن** أبي ، **عن** جده مملكتي **طلقة** (*) بتت خُيُوط **العنعنه**
١٩- **الشياطين الذين انفلتوا** عرفُوا أدهَى **فُنُون الشَّيْطَنَه**
٢٣- **إنني سيفٌ** (**) **لمن يحملُني خادمُ الأسياد كُلَّ الأزمنه**
٣٢ -**رافضاً كالشَّعب أن يُدمِيَني أخْزَمٌ ثانٍ** جَديدُ **الشَّنْشَنَه**
٣٨ - أيَّ **نفع يجتني الشَّعبُ** إذا مات **فرعون** لتبقى **الفرعنه**
٣٩-**نفسُ** ذاك **الطَّبل** أضحى **ستَّةً إنّما** أخوى وأعلى **طنطنه**
٤٣- **كُنتُ سجَّاناً** أدُقُّ القيد **عن خبرةٍ، صرتُ** أجيدُ **الزَّنْزَنَه**
٤٦- **محنتي أنِّي - كما كنت - لمن هزَّني.. مأساةُ عُمْري مُزْمِنَه**

---

(١) وجوه دخانية : ١٩ -٢٩ .

(*) اعتماداً على المنطوق ثمة صوتُ النون في تنوين (طلقةٌ) ، وحيثُما وُجد التنوين في الأبيات اللاحقة عُد نُوناً.

(**) عُدَّ صفيرُ السِّين مُصادياً زاي القافية،ومثله عُدَّ صَفيرُ الصَّاد في البيت (٤٣).

فثمَّـة ترجيع لأصوات القوافي (أمـكنه ، عنعنه ، شيطنه، أزمنه، شنشنـه ، فـرعنـه ، طنطنه ، زنزنـه ، مـزمنـه) في ثنايا الأبيـات ، بدرجات متفاوتة.

وثمَّـة حكاية للأصوات في بعض تـلك القوافي مـثل : (عنعنه ، دندنه ، شنشنه ، طـنطنه ...) ويشي توظيفُـها فـي هذه القصـيـدة وسـواها – فـيمـا يبـدو – بإحسـاس البـردُّونيِّ بأنَّهـا «من أكبـر مـجالات التـوقيع في الشـعـر ، ومن أخصب مـصادر الطاقـات في التعبيـر والتأثير» (١)، فهـو لا يفتـأُ يستـثمر توقـيعـها ، وأظهـر ما يكون في الفـعل الرُّباعي بتنسـيق مفروق في تـكرير مُـعجَّل (٢) ، وفي بعض مُشتقَّـاته أو ماقيس عليها. ولا غرو فتنسـيقه الصوتي ينماز «بإيقاع ذاتي من شأنه إذا وُظف في الشعـر أن يفرز أساليب، من الإيقاع ، مختلفة بحسب عدد الأمثلة وتوزيعها في النص»(٣).

ولئن حكى، فـي بعض اسـتـخـدامـاته، بأصـواته أصــواتاً يدلُّ عليهـا، فإنه ، في غيرهـا ، قـد يُصَوِّر ولا يحكي إلاَّ صـوتاً مـوهومـاً يتبع الحـركة (٤) ، ففي قوله مثلاً :

---

(١) تحاليل أسلوبية : ٧٠ .

(٢) يُنظر : دليل الدراسات الأسلوبية ، ٩٢ ، ١٠٤ .

(٣) تحاليل أسلوبية : ٧١ .

(٤) للمـزيد عن توظيف التـوقيع بالفـعل الرباعي الذي يتـمـاثل فيـه الحرفـان الأول والثالث والحرفـان الثاني والرابع ، يُنظر : في مفهـوم الإيقـاع (حوليات الجامعة التونسية : ٢٢).

- وأمـــــــشي **أتمتمُ** بالحـــوقـــلات

أدندنُ : (مـــاذا الجـــفـــا يا غـــزيل) (١)؟

- مَــنْ ذا **يجمجم** في أدغال جـمـجـمتي؟

جنٌّ يبـولُون ، جنٌّ أولَـمـوا ثـملُوا (٢).

- ماذا **يُوشوشُ**؟ يُرخي الصَّمتُ لحيته

للـرِّيح ، يبــحثُ عن عُـكَّازه الملل (٣)

تحكي الأفعال (أتمتم، أُدندن، يجمجم ، يُوشوش) بأصواتها أصواتاً تدلُّ عليها ، غير أن الأفعال في مثل قوله :

- وفي القــات غِبتُ بلا غَـيْـبـةٍ **تذبذبت**، أنهـــــتني الذَّبذبه (٤)

- تُـلـملـمُ أمْـــعَـــاءَهَا رايةً وتبـحثُ في قـيـئـها عَنْ بطل (٥)

- ومَن ذا يقـتـدي بالعـجـز ؟ لِمْ لا **أُزحزحُ** مِنْهُ عَنِّي مــا **أُزحْــزِح** (٦)؟

- أمَـنْ دغدغَ الأحـلام شَظّى عُيُونها وأصبح أحـلاماً تُنادي الُدغْدِغا (٧)؟

لا تحكي – الأفعال – أصواتاً وإنَّما تُصـوِّر بأصواتها حركات ،

---

(١) زمان بلا نوعية : ١٣٠ .
(٢) ترجمة رملية : ٧٠ .
(٣) نفسه : ٧٢ .
(٤) زمان بلا نوعية : ٨ .
(٥) نفسه : ٥٠.
(٦) جواب العصور : ٢٣٤.
(٧) نفسه : ٣٥ .

فـهي أفعـالٌ مُصـوِّرة لا حـاكـية. فـالفعـل (تذبذب) يعني تردّد بين أمرين(١) ، ولا صـوت في التردّد، والفـعل (تُلملمُ) : تَجْمع الشيء مضـموماً بعضـه إلى بعض (٢)، ولا صـوت في الجـمـع . والفـعل (أزحـزحُ) يَعْني التَّنحـيـة أو المُبـاعـدة عن الشيء (٣) ، فـلا حكاية بأصوات الفعل . أمَّـا الفعل (دغدغ) فلا يحكي صـوتاً لأنَّ الدَّغدغة تعني التـحريك (٤) ، فـهـو يُصـوِّر الحـركـة. فـالشـاعـر ، إذاً ، مأخوذ - فيما يبدو - بصـفات الفعل الصوتية ذات الثَّراء الإيقاعي بتماثُل في التـنسيق بين الحَـرْف الأوَّل والثـالث ، والحرف الثـاني والرابع.

وعَوْدٌ على قـصيدته (مأسـاة حارس الملك) (٥) يبدو استـخدامه مشـتـقـات ذلك الفـعـل الرباعي في حكاية الأصـوات ، في بعض قوافيها ، مثل :

١٦- آخرُ الهَمْس سكُوتٌ أو لَظى أوَّل العـــزْف المُدَوِّي **دندنه**
٣٢- رَافضاً كالشَّعب أن يُدمِيَني أخـــزمٌ ثانٍ جـــديدُ **الشَّنْشَنَه**
٣٩ - نَفْسُ ذاكَ الطَّبْل أضْحَى ستَّة إنَّمَـــا أخْـــوَى وَأعْلَى **طَنْطَنَه**

---

(١) لسان العرب : ابن منظور ، مادة ذبب.
(٢) نفسه : مادة لسم.
(٣) نفسه : مادة زحح .
(٤) نفسه : مادة دغغ.
(٥) وجوه دخانية : ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٧ .

غيـر أنه – اتسـاقـاً مع نُزوعه إلى ذلك التـنسيق الصـوتي – قد يشتقُّ من الحُروف، فيصُوغ على زِنة مُشتقَّات ذلك الفعل الرباعي ومن ذلك قوله :

١٣– **عن** أبي **عن** جدّه مملكتي طلقةٌ بتَّتْ خُيُوطَ **العنْعَنَه** (١)

فـ (العنعنـة) لا فعـل لهـا بَلْهَ كـونهُ رُباعـيـاً ، وإنَّمـا هي حكاية لترديد الحرف (عَنْ) في كلام الملك مُفاخراً بأنه سليل مُلك مُؤثَّل . ولئن لم يكن لها فـعل في الأصل فإن الشاعر تصـرَّف بما يَنسجم ونُزوعـه إلى توقـيع قصـيـدته، فاصطنع مُـشـتـقـاً من فـعل رُباعي موهُوم علـى زنة (فعلل – فعللـة)من الحرف (عَن) (٢). وكالعنعنة (الزنزنة) في قوله :

٤٣– كُنتُ سجَّاناً أدقُّ القيد عن خبرة صرتُ أُجيدُ الزَّنزنه(٣)

على زنة (فـعللة) ولا فـعل . غيـر أنهـا تُصـوِّر بأصـواتهـا ولا تحكي إلاَّ صـوتاً مـوهومـاً يتبع الحـركـة (٤) . وثمـة صـدى لذلك التنسيق الصوتي في غير هذه القصيدة كقوله :

---

(١) وجوه دخانية : ٢١ .

(٢) وقـد اشـتـق من (لكن) علـى زنة (فـعْللة) حكايةً لـلإكـثـار من قـول الحـارس: (أمـركم لـكن...أمـركـم..لكن) ص/ ٢٠ ، ٢١ ولعل مما يـعلل ذلك ويسوغه هيمنة زنة (فعللة) على قوافي القصيدة: (مسكنة/معجنة/مدخنة/ شيطنة/سلطنة/مَرْوَنَة/مجبنة/فرْعنة/قرّصنة).

(٣) وجـوه دخـانيـة : ٢٨ ، وكـالزَّنزنـة (المَرْوَنة ص/ ٢٤ ،الـفَـرْعَـنَة والقرْصَنَة/ ص ٢٧).

(٤) تنظر أمـثلة أخرى من مـشـتـقـات الرباعي تُصَـور ولا تحكي : وجـوه دخانية : ٤٦ (رفرفة) ، ترجمة رملية : ٨٩ (تلجلج).

٤- لكم غــدٌ ؟ يأتي ويمضي **غدٌ** وما تكُفُّون عن **الغَدغَدَه** (١)

٢- سمٍّ اقتلاعَ العُمر تشذيبه وَسَمِّ إزْهاقَ الصِّبا **هَدهده** (٢)

ولئن بدت الأمثلة السابقة في القوافي وحْدَها . فإنَّ ثَمَّة حكاية للأصوات بالمُشتقَات من ذلك الرباعي في مواضع مُختلفة :

وهنا انتزعتني **قهقهةٌ** وصدى **نحنحة** مَغْلوله (٣)

فثمَّة حكاية للأصوات مُتصادية بين الشطرين (قهقهة/نحنحة) وكلتاهما تحكيان بأصواتهما صوتين تدلان عليهما.

(٣)

ويتَّسع مدى الترجيع الصوتيِّ ليتعدى تماثُل الأصوات (الحُروف) إلى تناظر الدَّوال بالمُماثلة أو المُخالفة.

وتتمثَّل المُماثلة في التكرير والترديد ، فالأول تناظر دالين مُتماثلين مادَّة وصيغة ، والدلالة في كليهما جاريَة على أصلها اللغويِّ ، وإنَّما يكون الترديد كلَّما كان بين الدّالَّين اختلاف دلاليّ ناتج عن الاستعمال الخاص للشاعر (٤)

---

(١) زمان بلا نوعية : ١١٨ .

(٢) نفسه : ١١٩ .

(٣) لعيني أم بلقيس : ٣٣ .

(٤) ينظر : مُعجم المُصطلحات البلاغيَّة وتطورها : د. أحمد مطلوب ، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٦ : ٢ : ١٢٨ وما بعدها.

وبالتجنيس تكون المخالفة كلما تناظر دالآن مُتَّحدان كُلاًّ أوَ بعضاً «مع فارق مُميّز في الدلالة ينبع من طبيعة السياق الذي وزع فيه الشاعر مفرداته على شكل يكسبها طابعاً شخصياً وإن كان الاستعمالَ اللغويَّ المألوفَ» (١).

إنَّ لتناظر الدَّوال قيمة إيقاعية تثري النسيج الصوتي بما لها من تجاوب يشد حلقات البيت الشعري أو الأبيات على وفق توزيعات هندسية يوائم الشاعر بين مُكوناتها بقصد التأثير في مُتلقِّيه ، وخلقاً لشعرية النص .

ولقد توزَّعت الدَّوال المُتناظرة في شعر البردُّوني مكانياً في البيت الشعري بوصفه وحدة شعرية ، بحيث كان لها أثر في كثافة الإيقاع الذي « يزداد إذا كان التوزيع ذا أبعاد متساوية ، ويقل نسبياً مع اختلال أبعاد هذا التوزيع» (٢). فدلَّت على حرص الشاعر على تجويد شعره وإحكام صنعته.

وعَوداً على تنسيقات الأصوات (الحروف) ، وما تألَّف من هندسات صوتية (٣) يُمكن النظر إلى أنماط التَّناظُر المُنتظمة ،

(١) التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ (دراسة أسلوبية) : محمد عبدالمطلب ، مجلة فصول ، مج (٣) ، ع (٢)، ١٩٨٣ : ٤٨ .

(٢) نفسه : ٥٠ .

(٣) تنظر الهندسات المتقدمة.

وتصنيفها في أبرز صورها على المستوى الأفقي :

١- هندسة الدَّوال الفاتحة :

( ) .... ( ) ....

- **كان** للمألوف لون وشذى **كان** للمجهول شوق ومهابه

- **يسُوسُون** من نصّبُوهم مُلُوكاً **يدُوسُون** مَن لَقَّبوهُمْ رُعَاعْ (١)

٢- هندسة الدّاول الخاتمة :

..........................( ) ....( )

أقبلت كُلُّها الدَّكاكين **ولهى** كبغايا هربن مِنْ نسف **ملهى** (٢)

٣- هندسة الدَّوال المحيطة :

.... ( ) ....( )

- **الشِّعرُ** اليوم كما تدري **ألوانٌ** ليس لها **ألوان**(٣)

أو :

( ) ....( ) ....

- **نهمي** أمطاراً أو **نهوي** أشلاء ..أو نمضي فُرسان (٤)

---

(١) زمان بلا نوعية : ٣٢ . وتنظر أمثلة أخرى في : لعيني أم بلقيس : ٢٨ ، ترجمة رملية : ١٩٦ ، كائنات الشوق الآخر : ٢٠ .

(٢) زمان بلا نوعية : ٢٩ .

(٣) لعيني أم بلقيس : ١٢٤ .

(٤) نفسه : ١٢١ .

٤- هندسة الدَّوال الإيقاعية :

.... (   ) ....(   ) ....

– فقد أصبح **الموت** يا بنت مصر

على قبضة **الموت** أقوى امتناع (١)

– كم مضت بي **أغبى** المنُون المواضي

وانثنت بي **أصبى** المنايا البعيده (٢)

٥- هندسة الدَّوال الرابطة :

................................(   )   (   )........................

– رقُّوه يا مُلهي ، نعم **حظُّهُ**

أحظُّه أمْ أسْتذاتُ الحميرْ ؟(٣)

– الدفيئات في الليالي **الشَّواتي**

والشوادي والصَّمتُ يحسُو الجِدارا (٤)

٦- هندسة الدَّوال التأليفيَّة :

.... (   ) (   )

(١) زمان بلا نوعية : ٣٢ .

(٢) جوّاب العصور : ٤٦ .

(٣) كائنات الشوق : ١٢٦ .

(٤) ترجمة رملية : ١٠ .

أو :

..................( ) ( ) ....

- ووصلنا ..قطَّرت مـأسـاة أهلي من دم القلب **دمعةً** بعد **دمعه** (١)
- أشتهي عالماً سوى ذا ، زماناً غير هذا ، وغير هذا **الحكم حُكما** (٢)
- نغُورُ في الغور كي ترقى مناكبُهُ تحتلنا الأرض **أوطاناً وأوطاراً** (٣)
- مثلما تخبط **الرياح الرياحُ** أدبروا ، أقبلوا ، **أصاحوا** ، و**صاحُوا** (٤)

وقد تتضافر تلك الأشكال فيجتمع في البيت الواحد هندستان أو أكثر . وأبرز صور التضافر :

١- ( ) ( )..................( ) ( )..............................

اعتياداً مضى ، ويأتي **اعتياداً** و**اعتياداً** سينثني بعد فتره (٥)

فقد تضافرت هندسات ثلاث ؛ الفاتحة والمحيطة والرابطة.

٢-....( )..................( ) ( )..................( ) ( )

لكم **غدٌ**؟ يأتي ويمضي **غد** وما تكفُّون عن **الغد غده** (٦)

---

(١) السفر إلى الأيام الخضر : ٦٧ .

(٢) ترجمة رملية : ٥٨ .

(٣) جواب العصور : ٥٩ .

(٤) كائنات الشوق : ٢٣ ، وتنظر أمثلة أخرى في : لعيني أم بلقيس : ١٢٥ ، والسفر إلى الأيام الخضر : ١٧ ، ٦٩ ، وزمان بلا نوعية : ١٠٩ ، وترجمة رملية : ٧ ، ٩١ .

(٥) زمان بلا نوعية : ١٠٠ .

(٦) نفسه : ١١٨ .

فقد تضافرت هندسات ثلاث أُخر ؛ المحيطة والخاتمة والتأليفية.

٣-( ) .... ( )............................( )

سُدى في سباق الانهيار تسارعي   سُدى تغتلي الانقاض، أصغي لها سدى (١)

فثمة تضافر هندستين ؛ فاتحة ومحيطة.

٤-( )......( ).......... ....( ) ( )

السجن لصـق **السجن** لـصـــ ـــق **المكرفُون المكرفُــون**(٢)

فقد تضافرت الهندستان المحيطة والتأليفية.

٥- ....( ) ....( ) ....( )

أَلِي **غَدٌ** مَرَّ بي عشرُوْنَ ألف **غدٍ**

من أجل أن يأتي الذي تدعوه أنت **غدي** (٣)

إذ تتضافر المحيطة والخاتمة.

٦- وقد تتكرَّر هندسة ما في الشطرين متضافرة ، كتضافر المحيطة والمحيطة في مثل قوله :

ومن **سجن** إلى **سجن**   ومن **منفى** إلى **منفى**(٤)

وكتضافر التأليفية والتأليفية :

تصل **الخطيئة** **بالخطيئة** و**الجناية** **بالجنايه** (٥)

---

(١) ترجمة رملية : ٩٨ .

(٢) نفسه : ٢١ .

(٣) كائنات الشوق : ١١٩ .

(٤) لعيني أم بلقيس : ١١ .

(٥) مدينة الغد : ١٤٤ .

أو:

تحكي **المراعي للمراعي** هجسها

تبدو **الرَّوابي للرَّوابي** مُغريه(١)

غير أنَّ في ربط تلك التوزيعات بمظاهرها الدلالية ما يُسوِّغ توظيفها في كل نص. فكيف ينضفر الصوتي بالدلالي في كل من التكرار والترديد والتجنيس وفقاً لأنماطها السالف ذكرها ؟

أ- التكرار :

ويغلب على هندسته الفاتحة استخدامُها في :

استئناف القول :

-**سيَّان** الموطن والمنفى   **سيَّان** الشَّامتُ والحاني (٢)

-**لماذا** يبرقُ الأنْجى؟   **لماذا** يخْمُدُ الأنْصعْ ؟(٣)

-**رُبَّما** ارتابُوا بصمتي   **رُبَّما** أوْحَى نقاشي (٤)

وفي سياق المُقابلة :

ف**طوراً** يقرأ الأبراج، **طوراً** يخنق النبراس

و**حيناً** يرتدي المحْرابَ، **حيناً** يلبس القدَّاس

و**يوماً**يُوقد الثَّوراتِ، **يوماً** يبلعُ الأقباس (٥)

(١) كائنات الشوق : ١٨٦ .

(٢) زمان بلا نوعية : ٢١ .

(٣) نفسه : ١٥٢ .

(٤) ترجمة رملية : ٢١٠.

(٥) نفسه : ١٩٥ – ١٩٦ .

وفي العطف :

كالأرض للأطيـار والناس أولموا **وكالأرض** أعطوا كلَّ زاه وأسنتُوا (١)

- **فـترى** البُـؤس آكـلاً وأكيـلاً **وترى** العُقْم ساجناً وسجينا (٢)

- **فعلميني** الحـرق يا كـهربا أو **علميني** يا رياح الهبُوب (٣)

وتكون الهندسة المحيطة في شكل تتابع أو تسلسل :

كُلُّ مجرى فُصـوله **جدثٌ** يقتفي **جدث** (٤)

وكثيراً ما ترتبط الهندسة التأليفية بالتتابع والتوالي :

صمتت بعد سـؤال قـرأت من صداه قصَّتي **حرفاً فحرفا**(٥)

أو على مستوى الوظيفة النحوية :

- يرنُو من خلـف التيـه كمـا ترنُو **الـحيطانُ** إلـى **الحيطان** (٦)

- مثلما تخبط **الرِّياح الرِّياحُ** أدبروا ،أقبلوا ، أصاحوا وصاحوا(٧)

أو في التأكيد ، على ندرة :

نسيتُ الكتاب، اهدئي يارياح أريد **الكتاب الكتاب الكتا** (٨)

---

(١) زمان بلا نوعية : ١٥١ .

(٢) نفسه : ٣٧ .

(٣) كائنات الشوق : ٩ .

(٤) نفسه : ١٢٦ .

(٥) نفسه : ١٧ .

(٦) لعيني أم بلقيس : ١٢٥ .

(٧) كائنات الشوق : ٢٣ .

(٨) ترجمة رملية : ٢٥٩ .

وقد ترتبط الإيقاعية بالوظيفة النحوية :

فقد أصبح **الموتُ** يا بنت مصر　　على قبضة **الموتِ** أقوى امتناع(١)

أو لمجرَّد جمال الصوت في ضرب من التوازن :

وليس **عدانا** وراء الحدود　　ولكن **عدانا** وراء الضُّلوع (٢)

غير أنَّ ما ينبغي لنا تأكيده أنَّ ما ارتبطت به تلك التوزيعات من سياقات – كما تقدَّم- ليست جامعة مانعة ، فإنَّما هي على سبيل الكثرة والشيوع ، إذ أن كل توزيع قد يرتبط بسياق ما من تلك السياقات ، فينبغي ألاَّ يذهب الظَّنُّ بظانٍّ ما إلى أنَّ لكل هندسة سياقات مُعيَّنة مخصوصة. ولقد بدا واضحاً في النماذج المذكورة أن ثمة سياقات تكرَّرت في أكثر من توزيع من تلك التوزيعات.

(ب) **ولترديد الدوال** في توزيعات منتظمة تأثير في الإيقاع ، كثيراً ما يرتبط – كما يتبدى في النماذج – بالتَّقابل أو التَّجريد . وأبرز صُور التقابل ما يكون بين دالٍّ حقيقي وآخر مجازي :

فلتسلم **فلسفة** الأيدي　　ولتسقُطْ **فلسفة** الأذهان (٣)

أو بين حالين :

ومن **مستعمر** بادٍ　　إلى **مستعمرٍ** أخفى (٤)

(١) ترجمة رملية : ٣٢ .
(٢) مدينة الغد : ١٢٧ .
(٣) لعيني أم بلقيس : ١٣٦ .
(٤) نفسه : ١١ .

وقد تشكَّلت في هندسات إيقاعية ، وفاتحة ، وخاتمة على التوالي.

أمَّا ما يرتبط منها بالتجريد (*) فقد يكون في هندسة فاتحة :

كُلُّ **حُرٍّ** في مرتع الشَّيخ عوْف غير **حُرٍّ** ، وكُلُّ ظلف مباح (١)

أو محيطة :

– الشعر اليوم كما تدري **ألوان** ليس لها **ألوان** (٢)

– ولا **يشدُو** الذي **يشدُو** ولا يبكي الذي يدمع (٣)

أو تأليفية :

– تشدو ملايينا من الأصوات في **صوت** كلا **صوت** وتخطر مُصغيه (٤)

(ج) أمَّا **التجنيس** في شعره فليس زخرفاً صوتياً أو صناعة لفظية، ولكن يقتضيه المعنى ويطلبه ويستدعيه ويسوق نحوه «حتى تجده لا تبتغي به بدلاً ، ولاتجد عنه حوَلاً» (٥) ، غير أن للناقص بين أنواعه – وهو ما قام على المضارعة – ميلا واضحاً .

(*) المقصود بالتجريد ، هنا، عكس التأكيد، إذ يسبق الدال المردد بنفي يجرده من صفته قبل الترديد.

(١) كائنات الشوق : ٢٤ .

(٢) لعيني أم بلقيس : ١٢٤ .

(٣) زمان بلا نوعية : ١٥٥ .

(٤) كائنات الشوق : ١٨٥ .

(٥) أسرار البلاغة ، عبدالقاهر الجرجاني ،تحقيق : هـ . ريتر ، استانبول ، ١٩٥٤ : ١٠ .

إذ يندر أن يجنّس بالتام، فنسبته ضئيلة جداً (١).

ويمكن رصد المُتجانسات وظيفياً في ضوء صنفين من العلاقات ؛ فالأول : علاقة التقارب إذ يفضي تجانس الدوال إلى تقارب المدلولات بالترادف الحقيقي أو الازدواجي:

لأنَّا رضعنا حليب **الخنوع** تقمصنا من صبانا **الخضوع** (٢)

فبين الخنوع والخضوع، تناسُب أفضى إلى تقارب مدلوليهما، فكأنما هما مترادفان ترادفاً حقيقياً رغم اختلافهما أصلاً.

ويبدو الترادف الازدواجي في قوله :

– **نهمي** أمطاراً أو **نهوي** أشلاء ، أو نمضي فرسان (٣)
– أقبلت كُلُّها الدكاكين **ولهى** كبغايا هربن من نسف **ملهى**(٤)
عُدوان **بيجنْ** قلب **ريجنْ** كما أن هوى المنصور شدقا سديف(٥)

فبين (نهمي– نهوي) و(ولهى – ملهى) و(بيجن– ريجن) تقارب دلاليٌّ ، فكأنَّما كُلُّ زوج منها «من قبيل المزدوج الذي أصله واحد» (٦).

---

(١) من أمثلة التام :
(ترى ما نوع هذا الباس وهل لقياسه مقياس)...ترجمة رملية : ١٩٠ .
(٢) مدينة الغد : ١٢٦ .
(٣) لعيني أم بلقيس : ١٢١ .
(٤) زمان بلا نوعية : ٢٦ .
(٥) كائنات الشوق : ٩١ .
(٦) خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٦٩ .

- يسوسون من نصبوهم ملُوكاً   يدُوسون من لقبُوهم رعاع (١)

تقابل بين (يسوسون) و(يدوسون) ، يفضي إلى تكامل أساسه التناسب بين المتجانسين من حيث أنَّ سياسة من نصَّبوهم مُلوكاً قهرٌ بالقُوة، وأنَّ دياسة من لقبوهم رُعاعاً قهرٌ بالفعل. فالتكامُل بين القُوَّة والفعل في تقابُل ذينك الفعلين.

وقد يُفضي التقابُل إلى تكامُل بين موقفين يستدعي أحدهما الآخر في مثل قوله :

إطمئنِّي..لديَّ غيرُ التسلِّي   ما أعادي من أجله وأعادى(٢)

فالمتجانسان يتكاملان من حيث أن (أُعادِي) يستدعي (أُعادَى). ويبدو واضحاً أن التجنيس المفضي الى التكامل يقوم على اساسين هما تناسُب المتجانسين وتقابُلهما ، في حين أن ما يفضي الى التضاد يقوم على تنافُر المتجانسين وتقابلهما.

وهكذا يتضح أن للترجيع الصوتي ، تكراراً كان ، أم ترديداً ، أم تجنيساً ، فاعليَّة مؤثِّرة في الأداء الشعري ، صوتياً ودلالياً ، بحيث يغدو موضع الترجيع مُنبِّهاً فنياً يندفع منه المعنى أو يتوقَّف عنده (٣) فهو - على رأي البعض - مميزُ الشعر الأكبر (٤) ، بما له من فاعلَّية في شعرية النص ، وإثراء موسيقاه.

---

(١) زمان بلا نوعية : ٣٢ .

(٢) لعيني أم بلقيس : ٥٨ .

(٣) ينظر التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ ، (مجلة فصول) : ٥١ .

(٤) ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٧٤ ، والرأي لجان كوهن.

أما الصنف الثاني من العلاقات فهو علاقة التقابل، وهي أكثر شيوعاً ، إذ يُفضي تجانس الدوال ، إلى تقابل المدلولات بالتضاد أو التكامل . فممّا أفضى التقابل فيه إلى التضاد قوله :

– لماذا العدوُّ القصيُّ **اقترب**؟ لأنَّ القريب الحبيب **اغترب** (١)

– وغيّري **يحيى بيفنى**. وكي تبدّلي عن جوفك استبدلي(٢)

فبين (اقترب – اغترب) و(يحيى – يفنى) تقابل افضى إلى تضاد بين مُتعاقبين لا يجتمعان في آن معاً. وغير بعيد من ذلك ما جرى من تجنيس في قوله :

ليس بيني وبين شيء **قرابه** عالمي غربة،زماني **غرابه** (٣)

إذ أن الـ (قرابة) بما لها من دلالة على الألفة ، تقابل الـ(غرابة) بما لها من دلالة على الوحشة والبُعد ، فيفضي تقابلهما . إلى تضاد.

غير أن التقابل قد يفضي الى تكامل المتقابلين ، ذلك أن «كل تقابل في الحقيقة لا يفضي حتماً إلى تضاد ،كما قد يغلب على الظن» (٤) ..في قوله :

---

(١) السفر إلى الأيام الخضر : ١٨ .

(٢) جواب العصور : ٦٥ .

(٣) زمان بلا نوعية : ٧٩ .

(٤) خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٧٠ .

(٤)

وتتوازي التماثلات ، عـمودياً ، متعانقة، متعاضـدة ، لترفد بنية النص في أنسـاق من التكرار تشكـل ملمحـاً من مـلامح تشكيـلاته الصوتية.

ولعل أبرز أنماط تلك التماثلات في شعره :

– ما يقوم على تكرار البداية بأن تُعاد كلمة أو أكثر في بدايات مُتتابعة (١)

– وما يقـوم على تماثل النهاية بأن تُكرَّر صيـغة ما في مـقاطع النص.

وتُعدُّ هذه التـماثلات «أداة فنية وثيقـة الصلة بالبحث الأسلوبي القائم على الاخـتيار الذي يُوجِّهه الموقـف الذي يقفه» (٢) الشاعر ، فـتكشـف سـيـاقـاتـهـا عن شـواغله. فـفي تكرار البـداية يبـدو أنَّ الاسـتفـهام يُـمثل ظاهرة بارزة باتسـاقـه مع التعـبـير عن مـواقف الحيرة، والتَّوق إلى اليقين، في مواجهة غرابة الواقع ومراراته. فلا عـجب أن يغـدو مما يُلحُّ عليـه الـبردُّونـيُّ أو يُلحُّ على البـردُّونيِّ – لافرق – ليتخذ شكل تكرار في بدايات قـصـائد غير قليلة ، منها ما

---

(٣) ينظر : النظم الشـفوي في شـعـر مـا قبل الإسـلام ، مـشكلة الموثوقـية ، جميس مونرو ، مقدمة المترجم : ٦ .

(٤) التكرار في الشـعـر الجـاهلي (دراسة أسلـوبية) ، د.مـوسى ربابعـة ، مجلة مؤتة ، ١٩٢ .

كان في الاستهلال، ومنها ما انبث في ثنايا القصيدة.

ومن صيغ الاستفهام التي تتكرَّر : (لماذا) (١) و(كيف) (٢) و(مَنْ)(٣) مقترنة بـ (ذا) و(ما) (٤) مقترنة بـ (الذي) ، و(هل)(٥) و(أي) (٦) .

ومن أبرز نماذجها في الاستهلال قوله في (كائنات الشوق الآخر) (٧) :

لماذا المقطف الداني بعيد عن يد العاني؟
لماذا الزهر آنيٌّ وليس الشوك بالآني؟
لماذا يقدر الأعتى ويعيا المرهف الحاني؟

فأثر هذا التكرار – فيما يبدو – لا يقتصر على مستوى الفضاء البصري للأبيات، وانما يمتد ليشكل توازياً على المستوى السمعي للمتلقي أيضاً ، في غيرِ مَا افتراق عن المستوى الانفعالي، بارتباطه

(١) زمان بلا نوعية : " بين بدايتين" ١٥٢ ، كائنات الشوق الآخر : " كائنات الشوق الآخر" : ١٥ .
(٢) مدينة الغد : كلمة كل نهار : ٩٦ .
(٣) نفسه : :سفّاح العمران " : ١٠٧ .
(٤) زمان بلا نوعية : " لعبة الألوان " : ١٢ .
(٥) كائنات الشوق الآخر : "غير ما في القلوب" : ١٢ .
(٦) نفسه : " آخر الصمت" : ١٤٦ .
(٧) نفسه : ١٥ .

بموقف الحيرة والغربة في واقع مُرّ مُعاكس ، وذلك من خلال تصاعُد بنية التوازي وتناميها ، إذ أن (لماذا) الأولى تتعمَّق في الثانية ، والثانية تتعمَّق في الثالثة وتتكثف، فيُسهم ذلك في خلق إيقاع ذي رنة موسيقية مُتساوية تُضفي جواً سوداوياً على السياق الذي تعدل فيه بنية الاستفهام عن أداء وظيفتها إلى تقرير المفارقة بالتقابل.

ولا يختلف سياق (لماذا) في ثنايا القصيدة عن سياقها في الاستهلال :

٤- تحُول تساؤلاً يهمي ومن إحراقه يرضع
٥- **لماذا** يبرقُ الأدجى لماذا يخمدُ الأنصع؟
٦- **لماذا** أعشب المبكى لماذا أجدب المرتع؟
٧- **لماذا** الدرُّ في الأعنا ق ،والأحجار في المقلع؟
٩- **لماذا** أرتجي أمراً ويأتي عكسه أسرع؟
١٠- وأين الفرقُ بين القبر والملهى ؟ من الأفظع؟ (١)

---

(١) زمان بلا نوعية : ١٥٢ .

غير أنه يواشج – كما يبدو واضحاً – بين هذا التكرار وتكرار آخر في بداية العجُز في البيتين (٥–٦) فتتجاوب (لماذا) صوتياً ، ويُكثِّف الإيقاع بأسلوب التقطيع المُتوازن ، وتُكسر رتابته بتنويع تركيبي في كل بيت :

لماذا /يبـرق/الأدجى؟ لماذا /يخمـد/الأنصع؟
لماذا (أعـشب) المبكى؟ لماذا (أجـدب) المرتع؟

ومن الصيغ ذات الدلالة في تكرارها بدايات لأبياته صيغة النداء ، ولا غرو، فكثيراً ما يرتبط الاستفهام لديه بالنداء ،تعبيراً عن الحيرة والحرص على إشراك الآخر ، سواء كان من الأحياء أم الأشياء تشخيصاً وتجسيداً . ومن نماذج تكرار النداء قوله في (غير ما في القلوب) (١)

في القلب غير البُغض ، غير الهوى فكيف أحكي يا ضجيج الدُّروب؟
ويا ثياباً ما بِشيات على مشاجب تفترُّ فيها الندوب
ويا رصيفاً يحفر الصَّبْرُ في لوحيه تاريخ الأسى والشُّحوب
ويا قصوراً يرتديها الخنى وترتدي وجه النبيِّ الكذوب
وياجذوعاً لا يُنادى بها إلاَّ ثقوب طالبات ثقوب
يا باعة التجميل هذي الحلى تهدي إلى ما تحتها من عُيُوب

(١)كائنات الشوق : ٧–٨ .

فتكرار (يا) النداء مقترنة بتماثل المنادَى في الأبيات زنة عروضية يعين على تشكيل نغمة موسيقية منسجمة ذات رنين منسجم، في سياق من حيرة متشظية نداءات لهفى ، تترابط متلاحمة،فتوقع المتلقي تحت سلطان التنبؤ والتوقُّع.

ويتتابع النداء مقترناً بتماثل وزني في (ترجمة رملية لأعراس الغبار) (١) :

أيا التي سميتها بلادي   بلادُ مَنْ؟ يا زيف، لا تقل لي
بلادُ مَنْ ؟ يا عاقراً وأمّاً   وياشظايا تصطلي وتصلي
يا ظبيةً في عصمة (ابن آوى)   يا ثعلباً تحت قميص مشلي
يا طفلةَ في أسرها تغني   ويا عجوزاً في الدُّجى تُفلّي
يا حلوة دوديَّة التشهي   يا بهرجاً من أشنع التَّحلّي

فلقد منح التكرار الأبيات تنوعاً ، فالمنادى فيها كلها واحد متعدد الأوجه : (ظبية ، طفلة ، حلوة). الأمر الذي يثير توقع المتلقي، حتى ليظن انه لن يقف عند صفة . وقد نتج عن هذا التوالي انسجامٌ إيقاعي مُوحَّد الرنين ،جاوبه تكرار النداء في بدايات الأعجاز :

(١) ترجمة رملية : ٢٥ .

ويا شظايا ....

يا ثعلباً ....

ويا عجوزاً ....

يا بهرجاً ....

ويُستخدم بعضُ حروف الجر مثل (في) (١) و(مِنْ) (٢) و(عن): (٣) ، وهي ألصق بسياق التفصيل . كقوله في (الغزو من الداخل) (٤) مُكرراً (في) بداية لأبيات متسلسلة متتابعة :

فظيعٌ جهلُ ما يجري   وأفظع منه أن تدري
وهل تدرين يا صنعا   من المستعمر السِّري؟
غزاة لا أشاهدهم   وسيف الغزو في صدري
فقد يأتون تبغاً في   سجائر لونها يُغري
وفي صدقات وحشيٍّ   يُؤنسنُ وجهه الصخري
وفي أهداب أنثى ، في   مناديل الهوى القهري
وفي سروال أستاذ   وتحت عمامة المُقري
وفي أقراص منع الحمـ   ـل في أنبوبة الحبر
وفي حرية الغثيا   ن ، في عبثية العمر

(١) السفر إلى الأيام الخضر : ٤٧ ، لعيني أم بلقيس : ١٠٥ .
(٢) زمان بلا نوعية : ١٥٣ .
(٣) جوّاب العصور : ٢٢٢ .
(٤) السفر إلى الأيام الخضر : ٤٧ – ٤٨ .

وفي عـود احـتـلال الأمـ س، في تشكيله العـصـري
وفي قنينة الويسكي وفـي قـــارورة العطر
ويستخفون في جلدي وينسلُّون من شَـعـري
غـزاة اليـوم كـالطاعـو ن ، يخفى وهو يستشري

لعلَّ هذا التتابع مما يُثير المتلقي . ويشُدُّه إلى صُور (المُستعمر السِّري) ، حتى لَيظُن أنها لا نهائية ، وهو ما أرادت القصيدة – فيما يبدو – الإيحاء به ، رغم ما صرَّحت به من تفاصيل أسهم تكرارها في إحداث رنَّة موسيقية متساوية يتنامى في ترددُّاتها بناء الأبيات وترابطها.

ومما يُستخدم في سياق التقابل ، الفعل الماضي "كان" وظرف المكان " هنا " ، فمثال الأول قوله :

كان الدُّجى يمتطي وجهي ويرتحلُ
و**كنت** في أغنيات الصَّمت أغتسلُ
و**كان** يبحث عن رجليه في كتفي
و**كنت** أبحثُ عن صخري وأحتملُ
و**كان** يهذي السُّكاري في عباءته
وتحت جلدي حيارى بالدم اكتحلوا
و**كان** يغزل أطيافاً وينقضها
و**كنت** والصمت والأشباح نقتتلُ (١)

(١) ترجمة رملية : ٦٨ .

فثمة تقابل بين (كان) المكررة في بدايات الصدور ، و(كنت) المكررة في بدايات الأعجاز، غير أنه يكثف إيقاعه في سياق التقابل مع "هنا" فيعلي الرَّنَّة الموسيقية في متتابعات مقترنة بتقطيع متوازن إيقاعياً ، مرتبطة بتقابل مفض إلى تضاد دلالي ، متماثلة بُناها في كل شطر تركيبياً :

هنا تستقبح الأحلى **هنا** تستجمل الأشنع
هنا ترقى إلى الأدنى **هنا** تهوي إلى الأرفع
هنا تمحو الذي تبني **هنا** تبني الذي تقلع
هنا تدري متى تُنهي **هنا** تنسى متى تشرع (١)

فالمكان "هنا" يشهد هذه المتضادات كلَّها، فيدخل التضادُّ في بنية هذا التوازي. ولقد كُسرت رتابة التكرار والتقطيع بما انفرد به كلُّ بيت من توازن خاص بين شطريه.

ويبدو – مما تقدم من نماذج – أنَّ وظيفة هذا النمط من التماثلات تتمثَّل في اتخاذ ما يتكرَّر مرتكزاً يُبنى عليه في كُل مرة معنى جديد، إثراء للموقف ، وشحذاً للشعور (٢) ، من خلال تصاعُد بنية التوازي وتناميها، إذ أنَّ الكلمة الأولى تتعمَّق بالتكرار

---

(١) زمان بلا نوعية : ١٥٣ .

(٢) ينظر : أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وابداع الشعراء ، د. شفيع السيد ، مجلة أبداع ، ع (٦) يونيه ١٩٨٤ : ١٥ .

في الثانية، والثانية تتعمّق في الثالثة وهكذا . الأمر الذي يمنح هذا النمط ارتباطاً ، بالمعنى والدلالة وثيقاً ، ويخلق ترابطاً بنائياً وتلاحماً بين الأبيات ، فيسهم في شعرية الأداء وانسجامه.

ويُعدُّ تماثُل القوافي صرفياً مظهراً آخر من مظاهر التماثلات عمودياً، في شعره، فكثير من قصائده تتماثل قوافيها في أبيات متتابعة دون أخرى (١) ، أو في قصيدة كاملة (٢).

ومن تلك الصّيغ المتماثلة ما يُطابق تفعيلة البحر (٣)،ومنها ما يتجاوز تشكيلها النظري إلى زنة أخرى خاصّة (٤).

ومن أبرز نماذجه التي تتجاوز التشكيل النظري : (في بيتها العريق). (٥) وهي من المتدارك . غير أن البردوني يستثمر ما طرأ على تفعيلته النظرية (فاعلُن) من تغيير صارت به (فَعْلنْ) ، لينسج منها صيغة سرعان ما تتمرَّد عليها لتهيمن على شكل النهايات في

---

(١) ينظر مثلاً : مدينة الغد : ٤٨ ، ٧٤ .
السفر إلى الأيام الخضر : ٢٩ .
وجوه دخانية : ٥٦ ، ١٠٠ .
كائنات الشوق : ٨٤ ، ١٧٨ .
(٢) كقصيدة : " في بيتها العريق" ، لعيني أم بلقيس : ٢٩ .
(٣) ينظر مثلاً : مدينة الغد : ٣٠ .
زمان بلا نوعية : ٢٩ .
(٤) ينظر مثلاً : وجوه دخانية : ١٠٠ .
كائنات الشوق : ١٧٨ .
(٥) لعيني أم بلقيس : ٢٩ .

تتابُع متماثل يشمل القصيدة كلَّها ، ومنها :

من؟..قلتُ : أنا يا غــزُّوله	..أهلاً ..بحـــروف **مشلوله**
أهلاً ..في لـهـجـة قــاتلة	تخـشى أن تمسي **مقتوله**
مـاذا تخشين؟..أليست لي	بالـدار صـــلات **موصوله؟**
أو لست صديقـاً تعرفني	هذي الحـجـرات **المملوله؟**
هذا الـدهليـز المُـسـتـلقي	هـذي الجــدرانُ **المصقوله**
اصعـد ..لكن هل في فمـها	أخـرى؟..أو أذني **مخلوله؟**
وصـعـدتُ كمجـهـول قلق	يجـتـاز شـعـاباً **مجهوله**

وتتوالى هذه الصيغة نهاية لأبيات القصيدة المكونة من (٣١) بيتاً.

إن اختيـار هذه الصيغة لذُو دلالة تعضدها دلالة القصيدة ، ثم إن تكرارها نهاية للأبيات يُوحي برنَّة موسيقية متساوية مُنسجمة مع الصفـات التي تتصل بـ (غزُّولة) أو بمشـمولاتها ، وأغلبُـها ذو دلالات سلبيَّة يُسـهم تتابُعها في ترسيخـها في وعي المتلقي تأثيراً وإيحاءً : مشلولة ، مقتولة ، مملـولة ،مجهولة ، معزولة ، ممطولة ، مـخـذولـة،مـعلـولة ، مـغـلـولة ،مـبلولة ، مـسـعـولة ، مـأكــولة ، مسلولة...إلخ.

وفي قصيدة (مصطفى) (١) تُهيمن صيغة (أفعل) على نهايات

---

(١) كائنات الشوق : ١٨٧ .

الأبيات ، فتخلق ترجيعاً داخلياً ، على مستوى الصِّيغة ،يرفد دلالة النص ويعمقها، ومنها :

فليقصفوا ، لست مقصف　　وليعنفوا ، أنت **أعنف**
وليحشدوا ، أنت تدري　　أن المخيفين **أخوف**
أغنى ولكنَّ **أشقى**　　**أوهى** ولكن **أجلف**
أبدى ولكن **أخفى**　　**أخزى** ولكنَّ **أصلف**
لهم حديد ونارٌ　　وهم من القش **أضعف**
...
يا مُصطفى : أي سرٍّ　　تحت القميص المُنتف
هل أنت **أرهف** لحناً　　لأنَّ عُودك **أنحف**؟
أ أنت **أخصب** قلباً　　لأن بيتك **أعجف**؟
هل أنت **أرغد** حلماً　　لأن مَحْياك **أشظف**؟
...
إلى المدى أنت **أهدى**　　وبالسَّراديب **أعرف**
وبالخيارات **أدرى**　　وللغرابات **أكشف**
وبالمُهمَّات **أمضى**　　وللمُلمَّات **أحصف**

فالملاحظ أن تلك الصيغ المتماثلة تحمل في سياقاتها، دلالات إيجابية تنسجم مع صفات (مُصطفى)(*) ، وأنَّ لها الكثرة ، إذ تكرَّرت في القصيدة (١٧) مرَّة : (أعنف، أألف ، أشغف ، أكلف ،

(*) مُصطفى ، في النص ، يرقى إلى مستوى الرمز المشحون بالدلالة على قيم سامية كالحق والعدل والنقاء والأمل في الخلاص.

أكشف ، أنحف ، أعجف ، أشظف ، أعرف ، أكشف ، أحصف ، أشرف ، أنظف ، أرهف ، أعصف ، أريف ، أقذف).

وتُقابلها صفات أولئك (المُخيفين) بدلالاتها السلبيَّة : (أخوف ، أجلف ، أصلف ، أضعف ، ألطف ، أوصف ، أظرف ، أطرف).

بل إنَّ صدى هذا التماثل في بنية الكلمة المُختتم بها ، انتشر في مواضع مختلفة من القصيدة وارتبط أغلبها بصفات (مصطفى) إيجاباً : (أغرى ، أرهف ، أخصب ، أرغد ، أحفى ، أهدى ، أدرى ، أمضى ، أعلى ، أملا ، أنْما ، أحيي ، أقوى) . في حين ارتبط السلبيُّ منها بصفات (أولئك) سياقياً : (أغنى ، أشقى ، أوهى ، أبدى ، أخفى ، أخزى ، أقسى ، أرضى ، أجفى ، أزرى) .

فيتَّضح – مما تقدَّم– أن القافية بتماثلها تتلاحم مع دلالة القصيدة ، وتعضدها ، بما تحدثه من ترسيخ في وعي المتلقي إذ تطَّرد ، فترفد الجو الإيقاعي والانفعالي في آن معاً . الأمر الذي يُفسر احتفاء شعر البردوني بهذه الصيغة قافيةً لأبياته تتصادى ، مع مماثلاتها في تفاعل مثمر ، يؤكد «أن القافية ليست أداة ، أو وسيلة تابعة لشيء آخر ، بل هي عامل مستقل ؛ صورة تضاف ، إلى غيرها ، وهي كغيرها من الصُّور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلاَّ في علاقتها بالمعنى » (١).

(١) بنية اللغة الشعرية : ٧٤ .

(٥)

ويُوظِّف التقطيع أسلوباً يُكثِّف إيقاع قصائده عمودياً وأفقياً .

فمن تقطيعاته عمودياً :

١- ومن سـد إلـى سيف ومن أروى إلـى تبـع
ومن خـيل إلـى لـيـل ومن رمـح إلـى مـدفع
ومن بحـر إلـى رمـل ومن ريـح إلـى أربـع
تشـقُّ فـواجـع الأخطا ر، خلف تلمس الأفجع(١)

٢- هل أنـت أرهف لمحاً لأن عـودك أنحف
أ أنـت أخصب قلباً لأن بيتـك أعجف
هل أنـت أرغد حلماً لأن محـياك أشظف (٢)

فثمة تقطيع يشمل البيت في علاقته بما يليه من الأبيات ، باعتماد الجار والمجرور متوالياً في النموذج (١) ، واعتماد تركيب استفهامي في النموذج (٢) ، في ضرب من التغني يؤدي دور المنشط في كل نص . إذ يتخذ مثل هذا التقطيع لتنويع إيقاع

---

(١) زمان بلا نوعية : ١٥٣ .
(٢) كائنات الشوق : ١٨٠ -١٨١ .

القصيدة في سلسلة من التَّوازن بين الإشباع وكسر الإشباع (١) «لأن الإيقاع إذا ثبت على نمط واحد يتحول حينئذ إلى (رتابة) تُميت حس النص ، وتوقعه في خَدَرٍ قد يزمن فيموت به النص»(٢).

وقد يُكتفى بتقطيع الصدر في علاقته بما يليه ، أو بتقطيع العجز في علاقته بما يليه في الأبيات الأخرى ، غير أن هذا النمط لا يلتزم في أبيات كثيرة ، فيؤتى بمثله في بيتين أو ثلاثة غالباً، ثم يُنتقل إلى نمط آخر تنويعاً لمظاهر الإيقاع العامة :

أنا فيها وأحملها على أكتاف آهاتي
على أشواق أشواقي على ذرات ذرّاتي (٣)

...

وأذوي ، وهي تحملني فتنمو في جراحاتي
وأسأل : أين ألقاها فتغلي في صباباتي (٤)

أمَّا استخدامه التقطيع أفقياً ، فيتخذ شكلين بارزين هما : الموازنة والترصيع ، اللذان يقومان في أغلب نماذجهما على تناسب مفردات كل شطر مع نظائرها في الشطر الثاني ، أو تناسب تقطيع الشطر الأول وحده .

(١) ينظر : ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري : د. محمد فتوح أحمد ، مجلة البيان ، العدد (٢٨٨) ، الكويت، ١٩٩٠ : ٤٤ .
(٢) الخطيئة والتكفير : ٣١٤ .
(٣) لعيني أم بلقيس : ٣٨ .
(٤) نفسه : ٣٨ .

فـالموازنة غـالبـاً مـا ترد ، لديه في سـيـاق مـن التـقـابل ، أو التفصيل. فمن سياق التقابل قوله في (لعيني أم بلقيس) (١) :

لهـا تـلويح توديـعي لهـا أشـواق أوبـاتي
أشـرق وهـي قـدّامي أغـرب وهـي مـرآتي
أغنّـي وهـي أنفـاسي وأسكت وهـي إنصـاتي
وأظمـأ وهـي إحـراقي وأحسـو وهـي كأسـاتي

فقـد ناظرت الموازنة – في هذه الأبيـات – بين المتقـابلين في كل بيت غيـر أن التـقـابل أفـضـى – فـيمـا يبـدو – إلى التكامل . وقـد يُفضي التقابل إلى التضاد كما في قوله :

– لمـاذا أعـشب المبكى؟ لمـاذا أجـدب المرتـع (٢)
– هنا تـسـتقـبـح الأحلى هنا تستجمل الأشنـع (٣)
– هـنـا ترقـى إلـى الأدنـى هنا تهـوي إلى الأرفـع (٤)

---

(١) لعيني أم بلقيس : ٣٧ .
(٢) زمان بلا نوعية : ١٥٢ .
(٣) نفسه : ١٥٣ .
(٤) نفسه ، الصفحة نفسها .

ومن سياق التفصيل :

بـلادي مـن يـدَيْ طـاغٍ   إلى أطـغى إلى أجـــفى
ومن ســـجن إلـى ســجن   ومن مـنفـى إلى مـنفـى
ومن مــســـتــعــمـر بـاد   إلى مُـسـتـعـمـر أخـفى (١)

أمَّا الترصيع فيقوم على وحدات متوازنة مقترنة بقافية داخلية مغايرة للقافية العامَّة المشترطة ، وغالباً ما يتخذ البيت المرصع في قصائده الشكل الآتي :

.... ب ....ج   .... ب ....أ

فثمة أربع وحدات مُتوازنة (أو شبه متوازنة) ، توازن الوحدة الأولى الوحدة الثالثة ، وتوازن الوحدة الثانية الوحدة الرابعة ، وتكون القافية الداخلية بين الوحدتين الأولى (ب) والثالثة (ب) ، مثل :

– وأســفـاري إلـى الماضي   وإبـحـــــاري إلـى الآتـي
– ومن نظـرات جـيــراني   ومن لفـتــات جـاراتي(٢)

وقد يتَّخذ البيت شكلاً آخر :

.... ب ....ب   .... أ

(١) لعيني أم بلقيس : ١١ .
(٢) لعيني أم بلقيس : ٣٦ ، ٣٨

ومثال هذا الشكل قصيدة "خاتمة ثورتين" (١) التي بُنيت أبياتها مرصعة ، ومنها :

سعي مشكور ، صلحٌ مزبُور   يا طفل سبأ وقعت الزَّبر
فهنا حدثي وهنا جدثي   يا حفرتنا : من ينوي السَّبر؟

فالتصريع عامة يمنح الأبيات التي يرد فيها مماثلة إيقاعية وتركيبية «لا تقف عند حدود ظاهرية. وإنَّما تتجاوز ذلك إلى التماثل بين الكلمات من جانب الوزن ، مما يكسب بناء الترصيع ، على المستوى البصري والسمعي ، أبعاداً ذات مدلولات جمالية تستثير انفعال المتلقي وشعوره » (٢).

ولعلَّ أبرز أشكال التقطيع عمودياً وأفقياً تبدو مُجتمعة في قصائد تمثِّل نماذج للتحليل منها (بين بدايتين) (٣) و(مصطفى)(٤) إذ أنَّ مقاطع كلٍّ منهما بُنيت على توظيفها تنويعاً للإيقاع وكسراً لرتابة النمط المتكرر . ويُمكن أن يُكتفى ، هنا ، بالإحالة إلى الأبيات المتَّخذة نموذجاً ، من قصيدة (مصطفى) على هيمنة صيغة (أفعل). فيبدو فيها التقطيع المُتوازن المُقترن بقافية داخلية مغايرة لقافية القصيدة :

---

(١) ترجمة رملية : ٥ -٦ .
(٢) ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء (مجلة دراسات) :٢٠٤ .
(٣) زمان بلا نوعية : ١٥٢ .
(٤) كائنات الشوق الآخر : ١٧٨ .

فليقصفوا ، لست مقصف　　وليعنفوا ، أنت أعنف

.... ب ....أ　　.......... ب ....أ

فقد ماثلت قافية الوحدة الثانية (لست مقصف) قافية القصيدة (أنت أعنف) انسجاماً مع تصريع الطالع. غير أن ثمة عدولاً عن ذلك التماثل التصريعي إلى التغاير في الأبيات المُرصَّعة الأخرى التي تلته:

أغنى ولكنَّ أشقى　　أوهى ولكنَّ أجلف

....ب.................ج　　.......ب.................أ

أبدى ولكنَّ أخفى　　أخزى ولكنَّ أصلفْ

....ب.................ج　　.......ب.................أ

ولقد قطّع عمودياً فالتزم تركيباً واحداً في كليهما ، غير أن البيت الأخير خلا من أي تقطيع ، كسراً للنمط ، وتوقع المتلقي ، فيما يبدو .

وثمَّة موازنة بين مفردات كل شطر ، وتقطيع عمودي في كل صدر مع ما تلاه من صدور الأبيات :

هل أنت أرهف حُلماً　　..............................

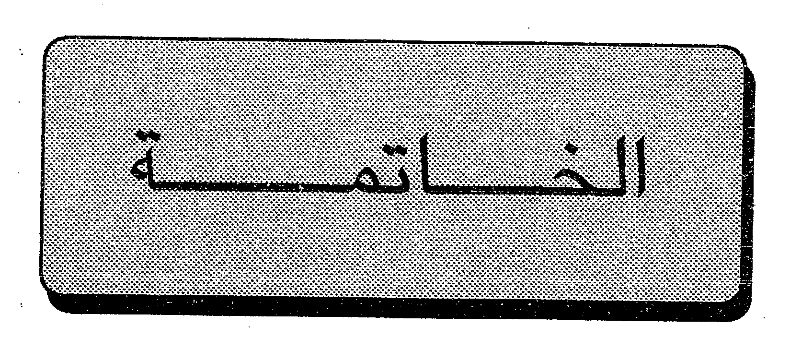
أ أنت أخصبُ قلباً　　..............................

وفي كل عجز مع أعجاز الأبيات نفسها :

....　　لأنَّ عُودك أنحف

....　　لأنَّ بيتك أعجف

هكذا يُسهم التقطيع في الانسجام الإيقاعي وشعرية الأداء.


الخاتمة

الخاتمة

لشعر البردُّوني خصوصية مثلت نموذجاً لدراسة أسلوبية كشفت عن سماته وخصائصه ، فكان من أهم النتائج :

– أن خلق (الإيحائية) – في المستوى الدلالي – مشدودٌ إلى قطب المُشابهة(استعارة وتشبيهاً) ، ما انبثَّ منها في الإطار الجزئي، أو الإطار الكلي متمثلاً في نسق ، يجد التعبير عنه في التعالق الاستعاري، والتداخل الاستعاري – التشبيهي.

– أنَّ التشخيص والتجسيد والتراسل سمات بارزة في توظيف (المُشابهة) ،إلا أنَّ للتنافر استعارياً كان أمْ تشبيهياً ، حضوراً يمثل أساً من أسس تشكيله الشعري.

– أنَّ المُفارقة سمة قارة في شعره ، متواشجة بالاستعارة التنافرية.

– أنَّ رموزه في الغالب معجمية أو تُراثية ، لكنها لا تتعدى التوظيف الجزئي إلا نادراً .

– أنَّ مظاهره التركيبيّة مرتبطة بسمة كبرى متمثلة فيما سُمِّي بـ (سَمْت المتتابعات) في ارتباطها بهَوَس التكرار ، في العلاقة القائمة بين الاستهلال والنص /المتن، وقد ترتب عليها إجراءات أبرزها : اختفاء أدوات الربط ، قلبُ التراكيب ، مظاهرُ التشويش

على رتبة الجملة ، حيدة الاستفهام عن أداء وظيفته اللغوية.

– وقد بدا أنَّ التضمين يتجاوز ، لديه حدّه العروضي المألوف إلى كونه تضميناً ممتداً في أبيات متوالية مرتبطة بالاستهلال ممَّا أخرج هذا النمط التضميني من عروضيته الصرف إلى كونه مظهراً تركيبياً – دلالياً.

– ويتجاوز الالتفات لديه حدَّه المألوف في الشعر العربي الذي لا يتجاوز البيتين أو الثلاثة الأبيات إلى كونه التفاتاً ممتداً ، وهو ما لا نجد له شبيهاً إلا في بعض سُور القرآن الكريم.

– وقد بدأ أنّ الالتزام بالأوزان العروضية والقوافي لا يعني سقوط القصائد في نمطية الموروث، فإنَّما ثمَّة مجالٌ للتنويع الإيقاعي والتشكيلات الصوتية . وهو ما بدا واضحاً من خلال توظيف التضمين، والتدوير وما نتج عنه من تنويع إيقاعي وسيلته تداخل تفعيلات (الكامل والوافر).

– أمّا على مستوى الاتجاه الى تلك الأوزان والقوافي ، أو النفس الشعري فيها فقد بدا واضحاً أنَّ (الخفيف) هو البحر الأثير في شعر البردُوني. وأنَّ القافية المفتوحة تُمثل أعلى نسبة فيه إذ تنيف على الثلث ، وهي نسبة تكسر تراتب الحركات من حيث القوة ، بأن تغدو الأضعف هي الأكثر شيوعاً.

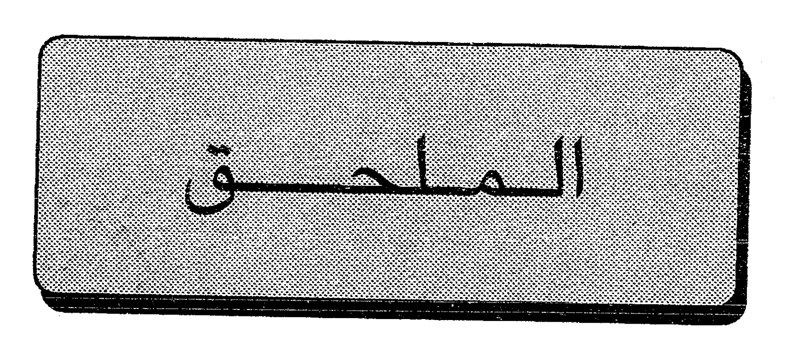
– أنَّ الصورة الغالبة للبنية المقطعية العامة لبحوره تؤكد بعدها عن البنية المقطعيّة العامة التي تنتظم كلام العرب (النثر المُرسل).

– أنَّ التصرف في توزيع المقاطع في البحر الشعري كشف عن صور انتهكت فيها الصورة الغالبة في الشعر العربي، وأبرز مظاهرها انتهاك (الكامل) تلك الصورة بأنْ غدت صورته معكوسة تماماً من حيث الطول والقصر .

– أنَّ كثرة المقاطع المُنغلقة تنأى بالقصيدة عن الغنائية ،وعلى العكس من ذلك فإن كثرة المقاطع المنفتحة تدني القصيدة من الغنائية بما تتسم به من امتدادات ولين. ويكون التقارُب بينهما في السياقات المبنية على تعدد المواقف الشعورية والانفعالية وتنوُّعها، وتناقُضها في بعض النماذج.

– وقد بدا واضحاً ان للتوازي هيمنة في تشكيلاته الصوتية وهندساته، ما كان منها على مستوى الترجيع الصوتي (حُروفاً وكلمات) ، أو توازي التماثلات أفقياً وعمودياً ، تكراراً ، وترديداً،وتجنيساً، أو تقطيعاً.

وفي كل ذلك كانت تلك المظاهر وشيجة الصلة بالدلالة تعميقاً وتكثيفاً.


الملحق

الجدول رقم (١)

تواتر الاتجاه الى البحور الشعرية

البحر	عدد القصائد	النسبة
الخفيف	٩٦	٢١,٦٪
فالكامل	٨٤	١٨,٩٪
فالرمل	٦٠	١٣,٥٪
فالمتقارب	٥٧	١٣٪
ثم السريع	٣٠	٧٪
فالطويل	٢٣	٥,١٪
فالبسيط	٢٢	٥٪
والمتدارك	٢٢	٥ ٪
والوافر	٢٢	٥٪
فالرجز	١٩	٤,٢٪
فالمجتث	٠٦	١,٣٪
فالمديد	٠٢	٠,٤٪

الجدول رقم (٢)
تواتر النَّفَس الشعري

البحر	عدد الأبيات	النسبة
الخفيف	٢٤٢٧	١٧٪
فالكامل	٢٤٢٢	١٦,٩٪
فالسريع	١٧٤٥	١٢,٢٪
فالمتقارب	١٦٦٥	١١,٦٪
فالرمل	١٥٠٨	١٠,٥٪
فالبسيط	١٢٥٤	٩٪
فالمتدارك	٠٨٣٢	٦٪
فالوافر	٠٨٠٩	٥,٦٪
فالرجز	٠٦٦٥	٤,٥٪
والطويل	٠٦٤٩	٤,٥٪
فالمديد	٠٢٠٢	١,٤٪
فالمجتث	٠١٢٤	٠,٨٪

الجدول رقم (٣)

معدل عدد الأبيات في القصيدة

البحر	عدد الأبيات	المعدل
الخفيف	٢٤٢٧	٢٥
الكامل	٢٤٢٢	٢٨
السريع	١٧٤٥	٢٨
المتقارب	١٦٦٥	٢٩
الرمل	١٥٠٨	٢٥
البسيط	١٢٥٤	٢٧
المتدارك	٠٨٣٢	٣٧
الوافر	٠٨٠٩	٣٦
الرجز	٠٦٦٥	٣٤
الطويل	٠٦٤٩	٢٨
المديد	٠٢٠٢	١٠١
المجتث	٠١٢٤	٢٠

الجدول رقم (٤)

نســب المجــزوءات

البحر	الأبيــــات		النسبة
	المجزوءة	التامة	
الرجز	٠٤٥٧	٠١٨٥	٧٥,٥٪
الوافر	٠٥٣١	٠٢٧٩	٦٥,٥٪
الكامل	١٣٢٩	١١٧٦	٥٣٪
الرمل	٠١٨٢	١٣٢٧	١٢٪
المتقارب	٠١٧٠	١٣٩٦	١٠,٨٪
الخفيف	٠١٨١	٢٢٤٦	٧,٣٪
المتدارك	٠٠١٥	٠٠٨١٧	١,٨٪

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أ – أعمال البردُّونيِّ الشعرية (متواليةً) :

١– **ديوان البردوني** ، المجلد الأول ، الطبعة الأولى ، دار العودة بيروت ، ١٩٧٩م، ويضم مجموعتين شعريتين : **من أرض بلقيس، في طريق الفجر.**

٢– **مدينة الغد** ، الطبعة العاشرة ،دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨٦م.

٣– **لعيني أم بلقيس** ، الطبعة العاشرة ، دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨٧ م

٤– **السّفر إلى الأيام الخضر** ، الطبعة الثامنة ، دار الفكر ، دمشق، ١٩٩٥م

٥– **وجوه دخانية في مرايا الليل** ، الطبعة الخامسة ، دار الحداثة، بيروت ، ١٩٨٠م.

٦– **زمان بلا نوعيَّة** ، الطبعة الثانية ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٠م.

٧– **ترجمة رمليَّة لأعراس الغُبار** ، الطبعة الأولى ، مطبعة الكتاب العربي ، دمشق ١٩٨٣م .

٨– **كائنات الشّوق الآخر** ، الطبعة الأولى ، مطبعة الكتاب العربي، دمشق ، ١٩٨٦ م.

٩- **رواغ المصابيح** ،الطبعة الأولى ، مطبعة الكتاب العربي ، دمشق ، ١٩٨٩م.

١٠ - **جوّاب العُصور** ،الطبعة الثالثة ، دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٩٣ م.

١١- **رجعة الحكيم بن زايد** ، الطبعة الأولى ، دار الفكر المعاصر، بيروت ، ١٩٩٤م.

ب - الكتب :

- **أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث** ، توفيق الزيدي ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٤ م

- **أسرار البلاغة** ، الإمام عبدالقاهر الجرجاني ، تحقيق : هـ . ريتر ، الطبعة الثانية ، مطبعة وزارة المعارف ، استانبول ، ١٩٥٤م.

- **الأسلوبية والأسلوب** ، نحو بديل ألسُني في نقد الأدب ، عبدالسلام المسدّي ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا - تونس ، ١٩٧٧م.

- **الأسلوبية** ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، د. فتح الله أحمد سليمان ،الدار الفنية للنشر والتوزيع ، مصر ، ١٩٩٠م

- **الأسلوبية منهجاً نقدياً** ، محمد عزام ، الطبعة الأولى ، منشورات وزارة الثقافة (دراسات نقدية عربية - ٤) دمشق، ١٩٨٩م.

- **أقنعة النص** ، قراءة نقدية في الأدب ، سعيد الغانمي ، الطبعة الأولى ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٩١م.

- **إنتاج الدلالة الأدبية** ، د. صلاح فضل ، الطبعة الأولى، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة، د.ت.

- **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة** ، مدخل الى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات ، الجزء الثاني ، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد ، منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب ، ١٩٨٧ م.

- **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث** ، د.مصطفى السعدني ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، ١٩٨٧م.

- **بنية الخطاب الشعري** ؛ دراسة تشريحية لقصيدة : أشجان يمانية ، د. عبدالملك مرتاض ، الطبعة الأولى ، دار الحداثة ، بيروت، ١٩٨٦م.

- **بنية اللغة الشعرية** ، جان كوهن ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، الطبعة الأولى ، دار توبقال ،الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٦م.

- **تحاليل أسلوبية** ، محمد الهادي الطرابلسي ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ١٩٩٢م

- **تحليل الخطاب الشعري** ، (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح،

الطبعة الأولى ،دار التنوير ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥ م.

- **تطور الشعر العربي الحديث في العراق** ، د. علي عباس علوان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، د.ت.

- **التعريفات للشريف الجرجاني** ،تقديم د.أحمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦م.

- **ثُريّا النص** ؛ مدخل لدراسة العنوان القصصي ، محمود عبدالوهاب ، (الموسوعة الصغيرة – ٣٩٦) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،١٩٩٥م.

- **جماليات الأسلوب** ؛ الصورة الفنية في الأدب العربي ، د. فايز الداية ، الطبعة الثانية ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، ١٤١١هـ = ١٩٩٠م

-**خصائص الأسلوب في الشوقيات** ، محمد الهادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١م.

- **الخطيئة والتكفير** ؛ (من البنيوية الى التشريحية Decon-struction) ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية د. عبدالله محمد الغذّامي، الطبعة الأولى (النادي الأدبي الثقافي) ، جدة ، ١٩٨٥ م.

- **الدراسات الصوتية واللهجية عند ابن جني** ، د. حسام سعيد النعيمي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠م

- **دلائل الإعجاز** ، الإمام عبدالقاهر الجرجاني ، تحقيق : د. محمد رضوان الداية ، ود. فايز الداية ، دار قتيبة، دمشق ، ١٩٨٣م.

- **دليل الدراسات الأسلوبية** ، د.جوزيف ميشال شريم ، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، لبنان ، ١٩٨٤م.

- **دير الملاك** ؛ دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د.محسن اطميش ، دار الرشيد للنشر ، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة دراسات (٣٠١) ، ١٩٨٢م.

- **الشعر بين الرؤيا والتشكيل** ، د. عبدالعزيز المقالح ، الطبعة الأولى ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨١م.

- **الشعر العربي المعاصر** ؛ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د.عزالدين إسماعيل ، الطبعة الثانية، دار العودة – دار الثقافة ، بيروت ،١٩٧٢م .

- **الشعر والتجربة** ، ارشيبالد مكليش ، ترجمة سلمى الخضراء الجيُّوسي ، منشورات اليقظة العربية ، بيروت ، ١٩٦٣م.

- **شكل القصيدة العربية في النقد العربي** حتى القرن الثامن الهجري، د. جودت فخر الدين ، الطبعة الأولى ، دار الآداب ،

بيروت ، ١٩٨٤م.

– **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية** (الأصول والفروع) ، د. صبحي البستاني ، الطبعة الأولى ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ١٩٨٦م.

– **علم الأسلوب** ؛ مبادئه وإجراءاته ، د.صلاح فضل، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (دراسات أدبية) ، ١٩٨٥م.

– **علم اللغة العام** (٢ – الأصوات) ، د. كمال محمد بشر ، الطبعة الرابعة ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٥م.

– **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، ابن رشيق القيرواني ، حققه وعلّق حواشيه محمد محيي الدين عبدالحميد ، الطبعة الأولى ، مطبعة حجازي ، القاهرة ، ١٣٥٣هـ = ١٩٣٤ م.

– **الفعل** ؛ زمانه وأبنيته ، د. إبراهيم السامرائي ، الطبعة الثانية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٤٠٠ = ١٩٨٠م.

– **فن التقطيع الشعري والقافية** ، د. صفاء خلوصي ، الطبعة الخامسة ، منشورات مكتبة المثنى ، بغداد ، ١٩٧٧م.

– **في البحث الصوتي عند العرب** ، د.خليل إبراهيم العطية ،(الموسوعة الصغيرة – ١٢٤) ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد،١٩٨٣م.

– **في الشعرية** ، د.كمال أبوديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ،

بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧م.

– **قراءة الشعر** ، د. محمود الربيعي ، مكتبة الشباب ، مصر ، ١٩٨٥م.

– **قضايا الأدب العربي** ، نشر مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية ، ١٩٧٨م.

– **قضايا الشعرية** ، رومان يا كبسون ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الطبعة الأولى ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٨م.

– **كتاب الصناعتين** ، لأبي هلال العسكري، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، الطبعة الأولى ، دار الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ١٣٧١هـ –١٩٥٢ م.

– **كتاب القوافي** للقاضي التنوخي ، تحقيق د. عوني عبدالرؤوف، الطبعة الثانية ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ١٩٧٨م.

– **لسان العرب** ،ابن منظور ، دار صادر للطباعة والنشر ، دار بيروت للطباعة بيروت ، ١٣٨٨هـ = ١٩٦٨ م.

– **لسانيات النص** ؛ مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمد خطَّابي ، الطبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩١م

– **لغة الشعر العراقي المعاصر** ، عمران خضير حميد الكبيسي ، الطبعة الأولى ، وكالة المطبوعات ، الكويت، ١٩٨٢م.

- **لغة الشعر** ؛ قراءة في الشعر العربي الحديث ، د. رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ١٩٨٥م.

- **اللغة في الأدب الحديث**، الحداثة والتجريب ، جاكوب كورك ، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٩م.

- **اللغة والإبداع** ؛ مبادئ علم الأسلوب العربي ، شكري محمد عياد ، الطبعة الأولى، انترناشيونال برس ، ١٩٨٨م.

- **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** ، لضياء الدين بن الأثير (القسم الثاني) . قدَّمه وحققه وعلَّق عليه : د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، الطبعة الأولى ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ، القاهرة ، ١٩٦٠م.

- **مداخل إلى علم الجمال الأدبي** ، د. عبدالمنعم تليمة ، دار الثقافة بالقاهرة ، ١٩٧٨م.

- **معايير تحليل الأسلوب** ، ميكائيل ريفاتير ،ترجمة حميد لحمداني ، الطبعة الأولى ، منشورات دراسات : سال ، ١٩٩٣م.

- **معجم مصطلحات الأدب** ، مجدي وهبة ، مكتبة لبنان ، بيروت، ١٩٧٤م.

- **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها** ، د. أحمد مطلوب ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، ١٩٨٦م.

- **معجم النقد العربي القديم** .دأحمد مطلوب ،الطبعة الأولى ، دار

الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩م.

- **المُفارقة وصفاتها** . د. سي . ميويك، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة (موسوعة المصطلح النقدي)، الطبعة الثانية ، دار المأمون، بغداد ، ١٩٨٧م.

- **مفاهيم نقدية** ، رينيه ويليك ، ترجمة د. محمد عصفور (عالم المعرفة)، الكويت ، شباط ، ١٩٨٧م

- **مقالات في الأسلوبية** ، د.منذر عياشي ، الطبعة الأولى ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٠م.

- **مقدمة في النقد الأدبي** ، د. علي جواد الطاهر ، الطبعة الأولى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩م.

- **موسيقى الشعر** ، د. إبراهيم انيس ، الطبعة الرابعة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٢م.

- **نظرية البنائية في النقد الأدبي** . د. صلاح فضل ، الطبعة الثالثة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧م.

- **نظرية المنهج الشكلي** ؛ نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب ، الطبعة الأولى ، مؤسسة الأبحاث العربية ، لبنان، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ١٩٨٢م

- **النقد والحداثة** ، د. عبدالسلام المسدّي ، الطبعة الأولى ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣م.

جـ- الرسائل الجامعية :

- **أثر كف البصر في الصورة الشعرية** عند عبدالله البردوني ، وليد مشوّح، رسالة ماجستير ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق ، ١٩٩٤م.

- **تطور الصورة الفنية في شعر اليمن الحديث (١٩١٨-١٩٧٢)** عبد المطلب أحمد جبر ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب، جامعة بغداد ١٩٩٦م.

- **ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر (١٩٤٧-١٩٦٧)** ،ثابت عبدالرزاق الألوسي، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٨٥م.

- **عبدالله البردوني شاعراً** ؛ دراسة موضوعية وفنية ، عبدالرحمن عمر عرفان ، رسالة ماجستير ، معهد البحوث والدراسات العربية، بغداد ، ١٩٨٩م.

د- الأبحاث والمقالات :

- **الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر العربي الحديث** ، د.بسام قطوس وموسى ربابعة : مؤتة للبحوث والدراسات ، جامعة مؤتة ، الأردن ، المجلد (٩) ، العدد(١٠) ، نيسان ، ١٩٩٤م.

- **أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء** ، د.شفيع السيد : إبداع ، القاهرة ، العدد (٦) ، السنة (٢) ،يونيه، ١٩٤٨م.

- **الأسلوبية والنقد الأدبي** ، منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب ، د. عبدالسلام المسدّي : الثقافة الاجنبية ،بغداد ، العدد (١) ،السنة (٢) ، ربيع ١٩٨٢م

- **الالتفات في القرآن** ،الشاذلي الهيشري: حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب ، العدد (٣٢) ، ١٩٩١م.

- **أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي** ، د. كمال أبوديب: الأقلام ، بغداد ، العدد(٤) السنة (٢٥) نيسان ، ١٩٩٠م.

- **بناء القصيدة والصورة الشعرية عند الأثري** ، د.عناد غزوان: المورد ، بغداد ، المجلد (٢٤) ، العدد (٢) ، ١٩٩٦م.

- **التحليل السيميولوجي للاستعارة** ،سعيد الغانمي : الفكر العربي المعاصر ، العدد (٦٤-٦٥) ، مايو - يونيو ، ١٩٨٩م.

- **التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ** (دراسة أسلوبية)، محمد عبدالمطلب : فصول ، القاهرة ، المجلد (٣) ، العدد (٢) ، ١٩٨٣م.

- **الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز** ، د. صبحي البستاني : الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، العدد (٣٨) ، آذار ، ١٩٨٦م.

- **شعرية الرواية ؛ متاهة الأعراب نموذجاً** ، د. علي جعفر العلاق : دراسات يمنية ، صنعاء ، العدد (٤٨) ، أكتوبر - ديسمبر ١٩٩٢م.

- **صناعة القصيدة الحديثة ؛** المفارقة التصويرية ، د. علي

عشري زايد : الثقافة العربية ، ليبيا ، العدد (٥) ، مايو (آيار) ١٩٧٥م.

– **ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري** ، د. محمد فتوح أحمد : البيان ، الكويت ، العدد (٢٨٨) مارس (آذار) ، ١٩٩٠م.

– **ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء** ، موسى ربابعة : دراسات ،الجامعة الأردنية، (العلوم الإنسانية) ، المجلد (٢٢ ،أ) العدد (٥) ١٩٩٥م.

– **في مفهوم الإيقاع** ، محمد الهادي الطرابلسي : حوليات الجامعة التونسية ، كلية الآداب ، العدد (٣٢) ، ١٩٩١م.

– **قراءة أولى في قصيدة (لص تحت الأمطار)**، عبدالله حسين البار : الثقافة ، صنعاء ، العدد (٤) – عدد خاص – (البردوني الرائي) ،السنة (٢٤) يوليو ، ١٩٩٦م.

– **قراءة في الأبعاد الموضوعية لقصيدة (مصطفى)** ، أحمد الحاج : الثقافة ، صنعاء ، العدد (٤) – عدد خاص – (البردوني الرائي) ،السنة (٢٤) يوليو ، ١٩٩٦م.

– **كائنات الشوق الآخر** : قراءة في دلالة السؤال والنداء ، عبدالودود سيف : الثقافة ، صنعاء ، العدد (٤) – عدد خاص – (البردوني الرائي) ،السنة (٢٤) يوليو ، ١٩٩٦م.

– **لغة الغياب في قصيدة الحداثة** .كمال أبوديب : الأقلام ، بغداد العدد (٥) ، السنة (٢٤) ، آيار ، ١٩٨٩م

– **مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبدالله البردوني** (وجوه دخانية في مرايا الليل) ، د. بسام قطوس : الحكمة اليمانية، اتحاد الأدباء والكتّاب اليمنيين ، العدد (١٧٩) ، السنة (٢٠)، فبراير ، ١٩٩١م.

– **المفارقة في شعر محمود درويش** ، خالد سليمان : أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، إربد ، المجلد (١٣) ، العدد (٢) ، ١٩٩٥م.

– **المفارقة في متشائل إميل حبيبي** ، د. بسام قطوس : مؤتة للبحوث والدراسات ، جامعة مؤتة ، الأردن ، المجلد (٧) ،العدد (١)،تموز ، ١٩٩٢م.

– **المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي**، خليل عودة : مجلة النجاح للأبحاث ، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس ، (العلوم الإنسانية)، المجلد(٢)، العدد (٨) ، آب ، ١٩٩٤م.

– **الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة** ، د. جوزيف شريم: عالم الفكر ، الكويت ،المجلد (٢٢) ، العدد (٢ ،٤) ، يناير /مارس، ابريل/يونيو ، ١٩٩٤م (آفاق الأسلوبية المعاصرة).

– **الوثوب والاستقرار** : دراسة أسلوبية لقصيدة شاذل طاقة ،خالد علي مصطفى : الأقلام ، بغداد ، العددان (١١ ، ١٢) السنة (٢٤) ، تشرين الثاني وكانون الأول، ١٩٨٩م.

المحتوى | الصفحة

المحتوى	الصفحة

المحتوى	الصفحة

الإصدارات المشتركة



مركز عبادي للدراسات والنشر

اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين

مكتبة الأدب العالمي:

1. بلزاك والخياطة الصينية الصغيرة، رواية	محمد أحمد عثمان (ترجمة)
2. روزهالده، رواية	عبدالوهاب المقالح (ترجمة)

مكتبة الأعمال الكاملة:

3. الواقع والانتماء في الشعر اليمني الحديث	عبدالله سلام ناجي
4. دراسات نقدية ورسائل	عبدالله سلام ناجي
5. شاهد الورد والغبار	توفيق الزكري
6. الهاشمي قال هذي مسألة	عبدالرحمن العراشة

مكتبة الدراسات الفكرية والنقدية:

7. الزبيري شاعر التغيير في اليمن	د. احمد علي الهمداني
8. علي محمد لقمان شاعر الوتر المغمور	نجمي عبدالمجيد
9. اعمدة الشمس، قراءات في الفكر والأدب	عبدالكافي الرحبي
10. شعرية القصة القصيرة في اليمن	د. آمنة يوسف
11. انفجار الصمت، الكتابة النسوية في اليمن	د. حاتم الصكر
12. نقد الفكر الأبوي	محمد ناجي أحمد
13. مكاشفات النص، مقاربات في الشعر والسرد	هشام سعيد شمسان
14. البردوني "المثقف المؤسسة" ساخراً	قادري أحمد حيدر
15. نقوش أنثوية	د. وجدان الصائغ
16. مجازات القراءة	هشام علي
17. من يمسك بالصوجان	د. سعاد خضر
18. الريشة والصوجان	قادري أحمد حيدر
19. الآفاق والجذور	د. صبري مسلم
20. الينبوع المتفجر	د. عبدالله حسين البار
21. دفاعاً عن لطفي أمان	د. احمد علي الهمداني
22. فضاءات القول	عبدالباري طاهر

مكتبة الذاكرة:

23. يوميات مبرشت، رواية	الطيب أرسلان

مكتبة دفاتر أدبية:

24. مزرعة القمر، أدب الطفل	اديب قاسم
25. ثنائية الأنا والآخر في نونية المثقب	د. عبدالله حسين البار
26. تجارب روائية	عمر محمد عمر
27. الشاعر الحكيم أبو عامر	علي احمد بارجاء

المكتبة السردية:

28. الشبيه بعزرائيل، قصص	عياش الشاطري
29. عن العربة .. عن الحصان، قصص	علي صالح عبدالله
30. الفراغ المقابل، قصص	محمد احمد عثمان
31. الصوت والصدى، قصص	ابراهيم الكاف
32. اقاصي الوجع، نصوص	بشرى المقطري
33. بروفة أخيرة لمسرحية النسيان، مسرحية	سمير عبدالفتاح
34. ديش والغذاء مافيش، مسرحيات قصيرة	عبدالله سالم باوزير
35. نهايات قمحية، رواية	محمد عبدالوكيل جازم
36. وجه الفتى الأسمر، قصص	عبدالإله سلام
37. ايهام، قصص	جمال الشريف
38. ظلال مشمسة، قصص	امين احمد ثابت
39. الموت ضحكاً، قصص	احمد سعيد باشا
40. تقشر غيم، قصص	نادية الكوكباني
41. رقصت في الصخر، قصص	نبيلة الزبير
42. حرب الخشب، رواية	هند هيثم

المكتبة الشعرية:

43. استغاثة التراب	محمد يحي الزبيري
44. حياة بلا باب	احمد السلامي
45. مسحوق التعب اليومي	عبدالوكيل السروري
46. اسلاف الماء	احمد الزراعي
47. بعد رحلة صيد	اسماعيل الوريث
48. صمت الأصابع	عمر الجاوي
49. حمالة النهدين	الحارث بن الفضل
50. وجه آخر لغرناطة	محمد حسين الجحوشي



كتاب كل أسبوع

1.	مثل ظلي ، شعر	علي الشاهري
2.	دراسات في القصة القصيرة اليمنية	جونتر أورت
3.	نسيانات .. أقل قسوة ، شعر	فتحي أبو النصر
4.	الوجه الآخر للنص	عبدالرحمن الأهدل
5.	وهم .. ودم ، مسرحيات	عادل ناصر
6.	رقبة الزير ، قصص	عبدالله علوان
7.	حمام الدور، شعر	حمود نعمان
8.	قلبي معك، شعر	حمود نعمان
9.	المخطوطات اليمنية	د. مجبل المالكي
10.	المكلا، رواية	صالح باعامر
11.	البيت القديم، قصص	صالح سعيد بحرق
12.	عيون على السويس، رواية	قاسم عبدالسلام الشيباني (ترجمة)
13.	رائد الرومانسية في اليمن	د. علي حداد
14.	كتاب الجنة، شعر	علوان مهدي الجيلاني
15.	وشايات الغريب، قصص	ماجد المذحجي
16.	شارع الشاحنات، قصص	محمد سعيد سيف
17.	الدندنات والبحر	محمد ناصر العولقي
18.	فن الرسم الصيني	د. زهير مجيد مغامس (ترجمة)
19.	تمتمات للوجد، شعر	عبدالرحمن الأهدل
20.	الشعر الحميني الريادة والأصول	عبدالجبار نعمان باجل
21.	مرايا الصوت الآتي	د. مصطفى ساجد الراوي
22.	تعاويذ اللوعة من قلق الموت، شعر	عبدالوهاب الحراسي
23.	أريحيني قليلاً يامعذبتي، شعر	محمد الأشقر
24.	أشياء لا تخصكم، شعر	طه الجند
25.	عناوين الحداثة وآفاقها	أحمد الحاج
26.	ضمن الوجه، تكشفات قرائية	د. عبدالقادر علي باعيسى
27.	شعر البردوني، قراءة أسلوبية	د. سعيد سالم الجريري
28.	في أسلوبية النص، قراءة في قصيدة للمقالح	د. عبدالله حسين البار
29.	اللهجة السقطرية	عبدالعزيز سليمان بن قطين
30.	في مناهج القراءة النقدية الحديثة	د. عبدالقادر علي باعيسى
31.	حفلة في ضوء القمر، للأطفال	عبدالله سالم باوزير
32.	أهازيج على ربى دوعن، شعر	سالم بن سلمان
33.	حارس الجنة، شعر	ابوبكر باسحيم

Dr. Saeed Salim Al-Gariri

يتلاقح في شعر عبدالله البردوني تياران؛ قدامي وحداثي؛ فهو، من جهة؛ موصول بمورث القصيدة العربية وتراثها؛ ومتواشج؛ من جهة أخرى بتيار التجديد الشعري والتحديث؛ منفتح عليه بعمق.

وبذلك فهو علامة فارقة في ديوان الشعر العربي الحديث عامة؛ واليمني خاصة؛ تفارق أسراب التجديد الشعري (التفعيلي والنثري)؛ ولكنها تعانق : في آنٍ معاً؛ آفاق التجديد لغةً وتصويراً وتشكيلاً.

وهذه الدراسة استجلاء لخصائصه الأسلوبية ومحاولة لاستنطاقه؛ دون الغلو في تقويله؛ أو تحميله مالا يحتمل؛ أو لي أعناقه؛ وإعناته بإجراءات لا تنسجم وطبيعته وطرائق تشكيله وأدائه.







اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين
الأمانة العامة

مركز عبادي للدراسات والنشر
ص.ب 862 - صنعاء
ت 219615 / فاكس 219619
الجمهورية اليمنية